



Daniela Angelucci

Deleuze e i concetti del cinema

251278



Quodlibet

Prima edizione: giugno 2012

© 2012 Quodlibet Srl

Via Santa Maria della Porta, 43 - 62100 Macerata

www.quodlibet.it

Stampa a cura di PDE Spa presso lo stabilimento di L.E.G.O. Spa - Lavis (TN)

ISBN 978-88-7462-474-4

Volume pubblicato con un contributo del Dipartimento di Filosofia dell'Università degli studi Roma Tre.

Indice

7	Premessa
11	1. Movimento
23	2. Tempo
35	3. Virtuale
45	4. Modernità
61	5. Falso
75	6. Vita
87	7. Ripetizione
97	8. Simulacro
107	9. Sadismo
117	10. Caso
131	Bibliografia
139	Indice dei nomi
145	Indice dei film

Premessa

L'uomo è l'animale che va al cinema.
Giorgio Agamben

L'idea che anima questo libro è quella espressa nelle pagine finali dei volumi sul cinema di Gilles Deleuze, in cui viene affermata la coincidenza tra arte cinematografica e filosofia. Immaginando un'ora faticida, «mezzogiorno-mezzanotte», in cui chiedersi che cos'è il cinema significa domandarsi anche cos'è la filosofia, Deleuze dà inizio a un modo inedito di intendere il rapporto tra le due pratiche, l'uno creazione di immagini, l'altra invenzione di concetti. In questo nuovo scenario, la filosofia non considera l'insieme dei film – e magari soltanto il contenuto narrativo – semplicemente come serbatoio di esempi per avvalorare le sue riflessioni, come a volte accade nell'attuale panorama della filosofia del cinema, che in tal modo arriva spesso a trattare le scelte stilistiche come se fossero un semplice complemento. Tra cinema e filosofia si instaura invece un rapporto di radicale analogia, per cui si può dire che entrambi si occupano, ognuno con i propri strumenti e i propri mezzi di espressione, degli stessi problemi.

Ma quale forma assume questo rapporto? Se «per imparare a pensare non è mai bastata la buona volontà» – è ancora Deleuze che lo scrive, nel momento in cui si pone la domanda diretta sulla natura della filosofia –, se cioè è necessario sentirsi spinti da un'urgenza, questo bisogno emerge quando il filosofo, più che commentare la produzione di un regista, avverte di avere con lui una questione, una causa in comune. Questa sorta di amicizia fondata sulla condivisione di un medesimo obiettivo, della stessa preoccupazione, è anche il motivo che spinge Deleuze ad occu-

parsi di un autore della tradizione filosofica o di un artista; con il cinema tuttavia questo incontro sembra avvenire in modo più spontaneo e forte rispetto alle altre arti, poiché si determina a partire dall'impatto, a volte anche violento, delle immagini. E spesso queste immagini rivelano una «attitudine inaspettata» a mostrare la vita del pensiero condensata in una visione.

In questo senso, il vero oggetto della teoria del cinema sono i concetti che il cinema suscita, in quanto pratica delle immagini. E in questo senso, soltanto la filosofia, in quanto pratica concettuale, potrà arrivare a «costituire i concetti del cinema stesso», come recita l'ultima frase di *Immagine-tempo*, nonché il titolo di questo libro. Attorno ad alcuni di questi *concetti*, dieci in tutto, si concentra il nostro percorso, che vuole essere in primo luogo un'introduzione al pensiero sul cinema di Deleuze, ma si concede anche di rimarcare soprattutto alcuni aspetti, tentando di evitare, come diceva lo stesso filosofo, una doppia ignominia: quella dell'eccessiva erudizione, che rende complicata e noiosa la lettura, ma anche quella dell'esagerata familiarità, che tende a riprodurre lo stile dell'autore, operazione che conduce sempre a pessimi risultati.

L'itinerario prevede quindi un'esposizione, nei primi quattro capitoli, delle tappe fondamentali di *L'immagine-movimento* e *L'immagine tempo*, sulla scorta del pensiero di Bergson. In primo luogo, le questioni del cinema che Deleuze definisce classico: l'idea che il movimento sia connaturato all'unità più piccola del film, ovvero il piano-sequenza, e la declinazione dell'immagine cinematografica in percezione, azione e affezione (cap. I). In secondo luogo, l'emergere del cinema moderno: la possibilità di una resa in immagine del tema del tempo, che, indipendentemente dal procedere della trama, diviene protagonista attraverso l'apparizione e la diffusione di un nuovo stile cinematografico (cap. II). Nel descrivere le due epoche del cinema, si terrà conto soprattutto del passaggio alla modernità, del momento in cui, a partire dal neorealismo e dalla *nouvelle vague*, questioni filosofiche come quella della virtualità e del falso sembrano assumere il ruolo di personaggi stessi dei film (capp. III-IV).

La parte centrale del libro è invece una sosta nella costellazione di problemi che ha origine dal tema del falso, inteso come

capacità dell'arte, e del cinema in particolare, di un procedere sempre nuovo e originale che si collochi oltre la questione della verità (cap. V). Il superamento della veridicità e del giudizio significa per Deleuze credere alla vita come forza affermativa e a un sistema di valori immanenti (cap. VI); il divenire di una realtà così concepita si costituisce tramite una serie di atti e invenzioni simili a quelli del procedere dell'arte, che non imita, ma ripete il reale. Si tratta di una ripetizione, pensiamo al dispositivo cinematografico, che si determina però già in origine come spostamento e, paradossalmente, come differenza (cap. VII). Per quel che riguarda la questione del falso come potenza dell'arte e del cinema moderno, è Orson Welles il regista con cui Deleuze ha in comune una causa; all'origine di questo incontro si può collocare il pensiero di Nietzsche, ispiratore del concetto di vita come forza che tende incessantemente a superare se stessa, e come adesione «alla terra e agli uomini». Per la ripetizione, andremo invece a cercare una causa comune con Freud, una ricerca difficile – e dagli esiti meno ovvi rispetto alle amicizie filosofiche e cinematografiche appena proposte – sostenuta dall'idea che un passaggio dalla coazione a ripetere alla ripetizione come spostamento differenziale si possa intuire già in alcuni scritti freudiani.

Verrà proposta, infine, la lettura di alcuni film in risonanza con particolari categorie filosofiche deleuziane: la linea di pensiero che dalla ripetizione come differenza conduce al tema del doppio e del simulacro viene ripresa attraverso un film di Raul Ruiz (cap. VIII); nel film *The most dangerous game* (*Caccia fatale*) di Ernest Schoedsack e Irving Pichel individueremo una trama, dei personaggi, dei luoghi descritti e costruiti in modo tale da confermare l'interpretazione, critica e clinica insieme, del sadismo (e del masochismo) presentata da Deleuze in *Il freddo e il crudele* (cap. IX); un confronto con la pittura di Picasso mostrato al lavoro nel film di Henri-Georges Clouzot ci fornisce l'occasione per evidenziare il tema del caso, della involontarietà e della libertà dell'azzardo, nei processi pittorici e nell'arte in generale (cap. X).

Da alcuni anni mi occupo di estetica del cinema assumendo come prospettiva quella alla base del percorso di Deleuze. Pertanto alcuni di questi temi – in particolare il falso, la vita,

il sadismo e il caso – sono già stati da me affrontati in una prima versione in articoli apparsi sulla «Rivista di estetica» (2006, 31), su «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni» (2006, 0; 2008, 5), e su «Predella. Rivista semestrale di arti visive» (2012), di cui ringrazio direttori e redattori. La ricerca alla base del libro ha avuto luogo nell'ambito del Progetto di Ricerca di Interesse Nazionale dal titolo *Critica etica: pro e contro* (2009-2011).

Movimento

1. Nella prima metà degli anni Ottanta, con i due volumi *L'immagine-movimento* e *L'immagine-tempo* Gilles Deleuze inaugura una nuova modalità di pensiero sul cinema, distante da una prospettiva semplicemente critica, ma anche differente da una riflessione a posteriori sui prodotti filmici. I due testi, che si iscrivono nell'intero percorso filosofico che li precede accogliendone i presupposti teorici, assumono infatti come punto di partenza l'affermazione di un'analogia forte tra le due pratiche, quella del cinema e quella della filosofia. Diversamente dalle altre teorie – lontana anni-luce, per esempio, dall'intento della semiotica di cogliere strutture segniche ed elementi narrativi del film – la teoria di Deleuze non considera i numerosissimi film citati nei suoi libri come oggetti da analizzare o esiti artistici da valutare, ma come prodotti di un atto inventivo analogo a quello che si determina nella filosofia.

Per seguire il suo percorso sull'immagine cinematografica, la premessa teorica che dobbiamo accettare non riguarda dunque tanto il cinema, quanto la filosofia stessa, che non si configura come un'attività contemplativa, riflessiva o comunicativa, come spesso si è creduto, bensì viene definita da Deleuze una «continua creazione di concetti», allo stesso modo in cui il cinema è creazione di immagini. E se i concetti sono, e restano, firmati – «la sostanza di Aristotele, il cogito di Descartes, la monade di Leibniz, la condizione di Kant, la potenza di Schelling» –, alcuni «si accontentano di una parola corrente e ordinaria che si gonfia di armonie [...] remote», altri richiedono il battesimo di un termine inedito, «una parola straordinaria, a volte barbara o traumatica»¹. Proprio grazie all'invenzione di nuovi concetti, invoca-

¹ G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?* (1991), Einaudi, Torino 2002, p. XIV.

ti a volte con parole ordinarie presentate però in una nuova luce, a volte con neologismi inaspettati, Deleuze mostra l'intreccio tra le due pratiche, l'una artistica e l'altra concettuale. Un intreccio che non avviene quando l'una si mette a riflettere sull'altra, ma quando ci si accorge che entrambe devono risolvere con i propri strumenti lo stesso problema, avvertendo «le medesime scosse in terreni completamente diversi»². Ciò che emerge nel cinema è infatti la sua attitudine imprevista a esibire la vita spirituale, cosicché si può affermare che esso partecipa della storia dell'arte e del pensiero.

La premessa a *Immagine-movimento* presenta il lavoro come una tassonomia, una classificazione dei segni cinematografici che si riferisce esplicitamente alle categorie elaborate nella logica di Charles Peirce. È nel capoverso successivo che viene nominato tuttavia il vero nume tutelare dell'opera, Henri Bergson, cui Deleuze aveva già dedicato una raccolta di saggi quasi vent'anni prima³. In che modo avviene questo incontro reiterato tra i due filosofi? L'attitudine puntuale e insieme spregiudicata del commento a Bergson sviluppato nei due testi di cui ci stiamo occupando dice qualcosa di importante sull'idea che Deleuze ha della storia della filosofia.

Lo spiega molto bene, nel suo libro *Deleuze. Una filosofia dell'evento*, François Zourabichvili che, proponendo un itinerario-guida, individua come sua particolare modalità di commento filosofico l'utilizzo di un originale «discorso libero indiretto». Il riferimento è alle nozioni pasoliniane di *discorso libero indiretto*, in letteratura, e *soggettiva libera indiretta*, nel cinema, come possibilità di «parlare indirettamente (...) in prima persona»⁴. È con questa espressione rubata a Pasolini che Zourabichvili descrive il continuo confronto di Deleuze con gli autori commentati: più che una rielaborazione del pensiero trattato, si rivela un vero e pro-

² G. Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione?*, Cronopio, Napoli 2003, p. 29 (intervista apparsa sui Cahiers du cinéma nel febbraio 1986, 380).

³ G. Deleuze, *Il bergsonismo e altri saggi* (1966), Einaudi, Torino 2001.

⁴ P.P. Pasolini, *Il "cinema di poesia"* (1965), in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1991, p. 187. Secondo Pasolini, la vicinanza e lo scambio tra lo stile dell'autore e lo stato d'animo del personaggio è la condizione della possibilità di un cinema di poesia, che realizzi la natura delle immagini cinematografiche come «lingua naturale della realtà».

prio scambio, un dare e prendere in prestito. Sia nel caso della citazione di pensatori nei testi deleuziani, sia in quello delle monografie da lui esplicitamente dedicate a un filosofo (non solo Bergson, ma anche Nietzsche, Kant, Leibniz, Hume), o a un artista (Francis Bacon, Marcel Proust) emerge infatti la presenza di una causa comune tra il commentatore e il commentato che rende quasi indiscernibili i loro pensieri. È esattamente questo ciò che accade nei due libri sul cinema, che possono anche essere letti come una via d'accesso originale e privilegiata alla filosofia di Bergson e, nello stesso tempo, come un avvicinamento al pensiero di Deleuze che possiede il vantaggio dell'esibizione immediata delle sue radici filosofiche.

Se, come si vedrà, le quattro tesi sul cinema – due sul movimento nel primo volume e due sul tempo nel secondo – vengono esposte come commenti al pensiero bergsoniano, si può dire che, in primo luogo, a essere mutuata da *Materia e memoria* è la stessa nozione di immagine, che definisce la materia così come viene intesa dal senso comune, restio ad accettare l'idea di una cosa la cui esistenza è indipendente da chi la percepisce, ma anche quella di un oggetto che esiste solo in quanto percepito. Prima di ogni filosofare, di ogni realismo o idealismo, si parla allora di immagine, come scriveva Bergson nella *Prefazione* alla settima edizione del libro:

Per noi la materia è un insieme di “immagini”. E per immagine intendiamo una certa esistenza che è di più di ciò che l'idealista chiama una rappresentazione, ma meno di ciò che il realista chiama una cosa – un'esistenza situata a metà strada tra la “cosa” e la “rappresentazione”⁵.

2. A partire da questa vicinanza sostanziale, il volume sul movimento prende le mosse proprio da Bergson e, paradossalmente, dalla sua critica nei confronti del cinema, definito nell'ultimo capitolo dell'*Evoluzione creatrice* come un esempio tipico del falso movimento. Scriveva Bergson:

Questo è l'artificio del cinema e anche quello della nostra conoscenza. Invece di accostarci all'intimo divenire delle cose, ce ne poniamo all'ester-

⁵ H. Bergson, *Materia e memoria* (1896), Laterza, Roma-Bari 1996, p. 5.

no per poi ricomporre il loro divenire in maniera artificiosa. Fissiamo la realtà che scorre in istantanee, e siccome queste ultime sono caratteristiche della realtà, ci basta infilarle in un divenire astratto, uniforme, invisibile, situato al fondo dell'apparato della conoscenza, per riprodurre ciò che vi è di caratteristico in quel divenire⁶.

Deleuze riprende queste pagine proprio per affermare al contrario il bergsonismo profondo dell'arte cinematografica, in quanto immagine cui il movimento, inteso come imprevedibilità e creazione, appartiene costitutivamente. Il cinema non è una somma di sezioni immobili ricomposte a posteriori con l'aggiunta del movimento, in quanto la mobilità appartiene già alla sua unità più piccola, al piano-sequenza, sezione di una durata che esperisce un continuo cambiamento qualitativo. Alla tesi di Bergson viene opposta l'idea di movimento come statuto costitutivo, ontologico, dato immediato dell'immagine cinematografica, non più immagine del o in movimento ma *immagine-movimento*. Gli istanti immobili del falso moto sono sostituiti nel cinema dai piani, da sezioni mobili in se stesse che, determinando i rapporti tra gli elementi dell'insieme, qui definito, selezionato dall'inquadratura, allo stesso tempo modificano qualitativamente l'intero film.

L'idea del cinema come adesione al reale nella sua imprevedibilità, e dunque come dispositivo la cui specificità è quella di restituire il movimento e la durata, è presente d'altra parte, prima ancora che nel pensiero di Deleuze, nella riflessione di André Bazin, di cui occorrerà parlare nuovamente riguardo ai temi della modernità e del caso. Se l'obiettivo fotografico prende su di sé il carico del realismo che prima gravava sulle arti plastiche, valendosi, grazie alla sua genesi automatica, di un «transfert di realtà» dalla cosa alla sua riproduzione, la nascita del cinema porta a compimento il processo avviato dalla fotografia, aggiungendo all'immagine delle cose quella del loro movimento e della loro durata: in questo senso ciò che viene mostrato non è una semplice riproduzione, ma l'«impronta digitale» della realtà.

Il movimento come trasformazione qualitativa si esplica secondo Deleuze in due diverse direzioni, l'una relativa, l'altra

⁶ H. Bergson, *L'evoluzione creatrice* (1907), Cortina, Milano 2002, p. 250.

assoluta: verso ciò che viene inquadrato, come costituzione di rapporti all'interno di un sistema chiuso, e insieme verso il tutto, determinato da un montaggio che è già prefigurato, presentito nel piano, esprimendo così la durata che non cessa di cambiare. Con questa idea di montaggio come principio compositivo generale, Deleuze si iscrive d'altra parte in una tradizione già consolidata, che a partire da Ejzenštejn mira a descriverlo come operazione di organizzazione generale, come rapporto tra le parti che non si instaura a posteriori, ma è già operante nel piano-sequenza. Il piano, l'immagine-movimento, è la sezione mobile della durata, traslazione delle parti, cambiamento del tutto. Tuttavia, se l'inquadratura determina sempre, nel suo costituirsi, un fuori-campo – che non è solo prolungamento della scena, un «altrove relativo», ma anche, soprattutto, un «Altrove più radicale», una «dimensione dello spirito» – la durata del film è insieme apertura all'assoluto. Sarà il montaggio, operando sulle figure già in moto, a trarne fuori l'idea, la durata; le sezioni mobili si costituiscono così in immagine del tempo, un'immagine indiretta, poiché dipendente, subordinata al movimento.

L'unica generalità del montaggio – scrive Deleuze – è che esso mette l'immagine cinematografica in rapporto con il tutto, cioè con il tempo concepito come l'Aperto. In tal modo esso dà un'immagine indiretta del tempo, nell'immagine-movimento particolare quanto nel tutto del film. Da un lato è il presente variabile, e dall'altro l'immensità del futuro e del passato⁷.

Sebbene il piano sia una unità in movimento, emergeranno sempre nel montaggio alcune interruzioni, a ricordare che da un lato vi sono le parti e la loro relativa corrispondenza all'interno di un sistema, ma che il Tutto è altrove. Queste fratture nel montaggio non testimoniano della discontinuità del cinema, ma ricordano invece una continuità diversa: quella, assoluta, della durata. Rompendo l'unità tra due o più insieme, l'uso del falso raccordo nel cinema diviene allora una fuga dalla continuità relativa del sistema chiuso, l'esibizione di uno scarto che è già figura dello spirito, e che mostra la dimensione dell'Aperto.

⁷ G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1* (1983), Ubulibri, Milano 1985, p. 73.

3. Se il primo commento a Bergson si caratterizza come una confutazione della sua critica al cinema per riconoscere proprio in questa arte il manifestarsi della durata bergsoniana, il secondo commento utilizza il primo capitolo di *Materia e memoria*, dal titolo *La selezione delle immagini per la rappresentazione*, per seguire e descrivere i tre mutamenti dell'immagine-movimento: l'*immagine-percezione*, nella sua prensione parziale e selettiva dell'oggetto; il suo prolungamento nella reazione, cioè l'*immagine-azione*; lo scarto tra le due, un intervallo esitante da parte del soggetto che rende possibile l'apparizione delle qualità pure, svincolate da qualsiasi utilità, proprie dell'*immagine-affezione*. A partire dal presupposto dell'identità di movimento e immagine, Deleuze compie così una classificazione dei diversi modi dell'immagine cinematografica, e dei corrispondenti segni indiretti del tempo, in un continuo passaggio dalla teoria ai concreti esempi cinematografici.

In primo luogo, la percezione. Presupposto speculativo del pensiero di Bergson era la quasi coincidenza di percezione e cosa:

Le nostre conclusioni sulla pura percezione, in effetti, si potrebbero riassumere dicendo che *nella materia c'è qualcosa in più, ma non qualcosa di differente, rispetto a ciò che è attualmente dato*. Senza dubbio la percezione cosciente non riguarda la totalità della materia, poiché essa consiste, in quanto cosciente, nella separazione o nel "discernimento" di ciò che, in questa materia, interessa i nostri diversi bisogni. Ma tra questa percezione della materia e la materia stessa c'è soltanto una differenza di grado, e non di natura, dal momento che la pura percezione sta alla materia come la parte sta al tutto⁸.

La percezione degli oggetti o immagini della materia è cioè costituita da quegli stessi oggetti, inquadrati però dal punto di vista di un'altra immagine particolare. La distinzione tra il percepire e ciò che è percepito è dunque per Bergson soltanto differenza di grado: mentre le cose sono immagini totali, oggettive, la percezione è sottrattiva, selettiva, poiché in funzione dell'interesse del soggetto. La definizione di *immagine-percezione*, prima modalità di ogni immagine cinematografica, prende le mosse da

⁸ H. Bergson, *Materia e memoria*, cit., p. 57.

queste tesi, attuando però un superamento della dualità soggetto-oggetto, valida nel percepire naturale, per delineare uno statuto specifico della percezione cinematografica, che è un «essere insieme» del personaggio e della cinepresa.

Si tratta di superare il soggettivo e l'oggettivo verso una Forma pura che si erge come visione autonoma del contenuto. Non ci troviamo più davanti a immagini soggettive o oggettive; siamo presi in una correlazione tra un'immagine percezione e una coscienza-cinepresa che la trasforma...⁹.

Un concatenamento enunciativo tra due diverse prospettive, per cui esiste un soggetto empirico, il personaggio, che agisce, e uno trascendentale, la coscienza-cinepresa, che lo guarda agire e riflette su di esso. Ancora una volta, la soggettiva libera indiretta: «La caratteristica fondamentale, dunque, della “soggettiva libera indiretta” è di non essere linguistica, ma stilistica. E può essere dunque definita un monologo interiore privo dell'elemento concettuale e filosofico astratto esplicito»¹⁰.

Al momento percettivo dell'immagine corrisponde, come reazione e prolungamento inscindibile, la modalità attiva – l'*immagine-azione* – che è il secondo polo dello schema senso-motorio; la percezione seleziona gli elementi, curvando l'universo in modo tale che l'azione colga l'aspetto utilizzabile del percepito, già teso e predisposto verso l'azione stessa. La sospensione, l'intervallo posto tra il percepire e l'azione esitante viene occupato dal terzo mutare dell'immagine, l'*immagine-affezione*; qui i movimenti, che non rimangono immagini della percezione, né divengono atti, sono assorbiti dal soggetto come espressioni, qualità pure. L'apparizione dell'affettività nell'immagine è possibile a partire da quella che, usando le parole di Maurizio Grande (in particolare in riferimento al cinema espressionista), possiamo definire una «azione trattenuta»:

La zona di indeterminazione di un essere vivente permette di non agire e di non reagire, ovvero di sostituire l'azione con l'espressione dell'affettività, dell'interiorità del soggetto che si manifesta sul volto, il quale, a sua

⁹ G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., p. 94

¹⁰ P.P. Pasolini, *Il "cinema di poesia"* (1965), in *Empirismo eretico*, cit., p. 179.

volta, diviene il riflesso cangiante delle intensità degli affetti, o potenze, e delle trasformazioni qualitative degli affetti attraverso un'azione trattenuta, che potremmo chiamare *azione interna degli affetti*¹¹.

Questi movimenti della soggettività sono presenti in ogni film; tuttavia, sebbene non esista un'opera con un solo tipo di immagine, una delle tre specie risulta predominante in un autore, in un genere o in un film, rendendosi evidente nelle scelte dell'inquadratura, del piano, del montaggio.

Tipica opera dell'immagine-afezione, contraddistinta dalla espressiva presenza del primo piano e dalla rappresentazione di uno spazio qualsiasi, indefinito, è *La passion de Jeanne d'Arc* (*La passione di Giovanna d'Arco*) di Dreyer, «film affettivo per eccellenza». La stessa esibizione delle qualità affettive, sensibili è presente nei personaggi di Bresson, nelle storie di Rohmer, nei primi piani di Bergman, o nei colori di Antonioni. Generi cinematografici propri dell'immagine-azione, caratterizzata dal realismo e da uno spazio e un tempo ben determinati, sono invece il documentario (si pensi a *Nanook* di Flaherty, in cui le azioni del protagonista modificano l'ambiente attenuandone l'ostilità); il film psicosociale – l'aspetto realista della produzione di King Vidor presente in *The crowd* (*La folla*) è l'esempio deleuziano –; il film giallo e il genere western, in cui la trasformazione della situazione iniziale attraverso le azioni dei personaggi asseconda un filo narrativo che di solito approda al ristabilimento dell'ordine¹².

Accanto alle tre modalità fondamentali saranno poi individuate altri momenti: l'*immagine-pulsione* – «affetto degenerato» o «azione embrionata» che si determina tra l'idealismo dell'afezione e il realismo dell'atto, caratteristica per esempio di film di Buñuel come *El ángel exterminador* (*L'angelo sterminatore*) o *Simon del desierto* (*Simon del deserto*) –, l'*immagine-riflessione*, intermediaria tra l'azione e l'*immagine-relazione*, ultima variante del cinema del movimento che va oltre lo schema senso-moto-

¹¹ M. Grande, *Il cinema in profondità di campo*, Bulzoni, Roma 2003, p. 386.

¹² Deleuze divide ulteriormente l'immagine-azione in Grande e Piccola forma: la prima presenta uno schema SAS', per cui a una situazione iniziale si sostituisce una situazione differente, tramite l'azione, la seconda è caratterizzata da uno schema ASA', secondo il quale è l'azione iniziale a svelare una situazione, che dà il via a una nuova azione.

rio e guida il passaggio all'immagine-tempo. Superando, secondo la terminologia di Peirce, la primità dell'affetto, che rinvia soltanto a se stesso, e la secondità dell'atto (momento duale in sé poiché si realizza come reazione al momento percettivo, cioè rinvia a sé soltanto attraverso qualcos'altro), l'immagine-relazione si costituisce infatti come terzità, introducendo un terzo termine che mette in rapporto gli altri oggetti. L'introduzione dell'immagine mentale, come terzità, relazione tra gli oggetti e tra le altre immagini, avverrà secondo Deleuze con il cinema di Hitchcock, che nella trama poliziesca introduce spesso il terzo, la figura del testimone – James Stewart immobilizzato e costretto ad osservare in *Rear window* (*La finestra sul cortile*) di Hitchcock.

Non vi è soltanto l'attente e l'azione, l'assassino e la vittima, c'è sempre un terzo – scrive Deleuze –, e non un terzo accidentale e apparente come sarebbe semplicemente un innocente sospettato, ma un terzo fondamentale, costituito dalla relazione stessa [...]. Questa triplicazione si impossessa anche degli oggetti, delle percezioni, delle affezioni¹³.

Come Deleuze spiegherà all'inizio del volume sul tempo, nel corso della ricapitolazione delle immagini e dei segni del cinema classico, non esiste un momento intermedio tra l'immagine-percezione e l'affezione poiché la percezione si pone qui come una sorta di grado zero, di momento necessario che viene presupposto alle altre modalità, le quali si costituiscono sempre come suo prolungamento. Con la terzità appare nel film un elemento riflessivo, relativo, che mette in crisi il binomio dell'azione lasciando emergere un nuovo tipo di segni.

Il riepilogo delle forme proprie del sistema cinematografico dell'azione, del movimento, compiuto in realtà all'inizio del secondo volume, quello sul tempo, offre a Deleuze l'occasione di un confronto con la semiologia di Metz, fondata su due affermazioni principali: che il cinema sia costitutivamente narrativo e che il piano sia il suo più piccolo enunciato. La risposta prende le mosse ancora una volta dal presupposto irrinunciabile del movimento come dato più autentico e immediato dell'immagine cinematografica: la narrazione non è affatto un dato suo proprio, ma

¹³ G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., p. 229.

si determina come conseguenza derivando dalla combinazione (montaggio) delle immagini stesse; queste, d'altra parte, non possono essere sostituite dagli enunciati, proprio perché le si priverebbe del carattere originario del movimento. In tal senso si può dire che l'immagine più che un'enunciazione sia un enunciabile, un segno della realtà che virtualmente può divenire discorso e narrazione. Il vantaggio della semiotica di Peirce, le cui classificazioni vengono riprese nel secondo volume in modo più dettagliato, è che, perlomeno al suo avvio, i segni non vengono concepiti a partire dal linguaggio, ma dal fenomeno stesso.

4. Il disfacimento dell'immagine-azione è dunque un'aspirazione costitutiva del cinema manifestatasi sin dai suoi inizi nella vocazione, che ha animato anche la letteratura, a condurre oltre l'unitario intreccio drammatico; si tratta dunque di una struttura rappresentativa che ha al suo interno le possibilità e l'ambizione del suo superamento. Che il cinema possieda come sua intima essenza le condizioni stesse del suo modificarsi, e che la sua attualità si produca facendosi, conservando la possibilità e la necessità dell'incontro con l'imprevedibile, dimostra l'evidenza del suo bergsonismo. *L'immagine-movimento*, iniziato con la critica all'affermazione di Bergson sul cinema, finisce dunque per riscoprire nell'immagine cinematografica l'essenza del movimento e della durata:

C'è sempre un momento in cui il cinema incontra l'imprevedibile o l'improvvisazione, l'irriducibilità di un presente vivente sotto il presente di narrazione, e la cinepresa non può nemmeno cominciare il suo lavoro senza generare le proprie improvvisazioni, al contempo come ostacoli e come mezzi indispensabili. Questi due temi, la totalità aperta e l'avvenimento nel suo farsi, appartengono al bergsonismo profondo del cinema in generale¹⁴.

L'immagine-movimento, giunta al proprio limite, dalla immagine-relazione si prolunga così in immagine mentale, mettendo in questione il proprio statuto con la comparsa di un terzo elemen-

¹⁴ Ivi, pp. 234-235.

to, che rompe la dualità dello schema senso-motorio, e dando inizio alla crisi del sistema dell'azione, alla forma classica del cinema rappresentativo. La rottura di questi schemi avviene soltanto quando l'immagine-relazione non è più considerata un compimento del sistema tradizionale, come avveniva negli Stati Uniti nel momento della sua nascita, ma piuttosto come consapevole passaggio a un nuovo ordine. Le ragioni sociali, economiche, politiche ed etiche di questa crisi hanno agito pienamente in Italia nel dopoguerra, nel decennio successivo in Francia, in quello ancora successivo in Germania, finché l'essenza del cinema moderno si è manifestata nell'urgenza di abbandonare il realismo e la modalità narrativa per lasciar emergere quelli che Deleuze ha definito *opsegni* e *sonsegni*, cioè situazioni puramente ottiche e sonore, sconnesse da qualsiasi legame percettivo e dislocate in uno spazio svuotato.

Il movimento perde così i suoi schemi logici, i concatenamenti tra percezione e atto, smarrisce il suo centro di determinazione, grazie al quale soltanto subordinava a sé il tempo, rappresentandolo indirettamente attraverso il montaggio delle sezioni costitutivamente mobili. Dalla rivelazione di un movimento aberrante, acentrato, sorge ora un'altra immagine, che lascia emergere direttamente il tempo, già esistente al di là di ogni accadimento. Le situazioni dispersive proprie del cinema moderno, pur sganciate da ogni rapporto causa-effetto, caratterizzate dalla discontinuità e dalla frammentazione, creano infatti un altro tipo di legame, si pongono cioè in relazione diretta con il pensiero e con il tempo, li rendono «sensibili», «visivi e sonori». Saranno il terzo e il quarto commento a Bergson, elaborati in *Immagine-tempo*, ad analizzare il senso profondo di questa presentazione del tempo, e delle sue due dimensioni del passato e del presente, nei film della modernità.

Se il movimento normale subordina a sé il tempo di cui ci dà una rappresentazione indiretta, il movimento aberrante testimonia un'antioriorità del tempo che ci presenta direttamente, dal fondo della sproporzione delle scale, della dissipazione dei centri, del falso raccordo delle stesse immagini.

II.

Tempo

1. A partire dalla coincidenza tra immagine e movimento, i due commenti al pensiero bergsoniano elaborati in *L'immagine-tempo* indagano i caratteri del nuovo cinema degli opsegni e dei sonsegni, situazioni ormai svincolate dallo schema senso-motorio. In questo tipo di film il movimento continua naturalmente a far parte dell'immagine come suo dato costitutivo, tuttavia quello che emerge in primo piano è il tempo, la temporalità «in persona», scrive Deleuze, e i suoi meccanismi. La restituzione diretta del tempo in un'immagine, novità sostanziale del cinema moderno, permette a Deleuze di avvicinare parzialmente Bergson alla filosofia kantiana: con la definizione di tempo come forma pura della interiorità, si è attuato infatti il primo capovolgimento del rapporto tempo-movimento, nel senso di una subordinazione di quest'ultimo al primo.

Una sintesi della filosofia kantiana in relazione a questa modifica del concetto di temporalità appare in un saggio deleuziano del 1986, *Quattro formule poetiche che potrebbero riassumere la filosofia kantiana*; la liberazione del tempo puro, non cronologico, compiuta da Kant, è qui interamente riassunta da Deleuze nella formula poetica «*The time is out of joint*», battuta pronunciata da Amleto, l'eroe tragico che, per eccellenza, porterà a compimento l'emancipazione del tempo.

Il tempo *out of joint*, la porta fuori dai cardini, costituisce il primo grande rovesciamento kantiano: è il movimento che si subordina al tempo. Il tempo non si rapporta più al movimento che misura, ma il movimento al tempo che lo condiziona. Il movimento dunque non è più una determinazione d'oggetto, ma la descrizione di uno spazio, da cui dobbiamo fare astrazione per scoprire il tempo come condizione dell'atto¹.

¹ G. Deleuze, *Quattro formule poetiche che potrebbero riassumere la filosofia kantiana* (1986), in *Critica e clinica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996, p. 44.

Nel terzo commento a Bergson, il primo presente nel volume sul tempo, vengono riprese le tesi esposte nel secondo capitolo di *Materia e memoria*, dedicato a *Il riconoscimento delle immagini*, distinguendo due differenti tipi di risposta percettiva: l'uno abituale, automatico, si delinea come una sorta di reazione meccanica, di prolungamento senso-motorio della percezione stessa, è un «riconoscimento nell'immediatezza – scriveva Bergson –, un riconoscimento di cui è capace il corpo da solo»²; l'altro attento, attivo, è caratterizzato invece dal sorgere di un'esitazione di fronte alla realtà percepita, da una incertezza nella risposta che costringe il soggetto a riflettere, a cercare nella memoria, in una ricerca che veniva definita analoga al procedimento con cui una macchina fotografica mette a fuoco una figura. Nel primo tipo di riconoscimento il movimento della reazione si svolge sullo stesso piano dell'oggetto percepito, nel secondo caso, invece, il soggetto indaga nel suo passato per poi ritornare al presente passando così attraverso livelli differenti, in movimenti circolari sempre nuovi, più o meno ampi, che Bergson, proponendo uno schema geometrico³, aveva definito circuiti, «cerchi della memoria». Se il risultato della percezione abituale è l'immagine senso-motoria – la cosa stessa, esibita nei film del cinema classico, narrativo –, nel caso del riconoscimento attento si perviene a un'immagine ottica e sonora pura, a una descrizione dell'oggetto.

Anche l'immagine-affezione, descritta nel volume dedicato al movimento, veniva definita come ciò che occupa l'intervallo tra la percezione e la reazione, e su questa vicinanza, come vedremo, si appunterà la critica di Jacques Rancière. L'affezione però, nella descrizione di Deleuze, dilata la materia percettiva sul suo stesso piano, quello senso-motorio, mentre l'immagine ottica e sonora pura introduce un elemento differente, che non prolunga lo scarto, ma lo riempie: il livello dello spirito o della temporalità, grazie al quale l'attività del soggetto guadagna un senso del tutto nuovo. L'immagine ottica pura, che a prima vista appare più povera di contenuto, più rarefatta, poiché sostituisce la cosa piuttosto che presentarla, si rivela alla fine più ricca, più «tipica» della prima, nella percezione della quale lo schema senso-moto-

² H. Bergson, *Materia e memoria*, cit., p. 77.

³ Ivi, p. 88.

rio, selezionando alcuni tratti in vista dell'azione, dell'utilità, si fa invece agente d'astrazione.

Inversamente, per quanto l'immagine ottica pura sia soltanto una descrizione e riguardi un personaggio che non sa o non può reagire alla situazione, la sobrietà di quest'immagine, la rarità di ciò che tiene in considerazione, linea o semplice punto, "minuscolo frammento senza importanza" portano ogni volta la cosa a una singolarità essenziale e descrivono l'inesauribile, poiché rinviano senza fine ad altre descrizioni⁴.

Se l'immagine senso-motoria nasce dal nesso lineare tra percezione e reazione, assecondando nel cinema un procedimento narrativo, la risposta alla domanda sull'identità dei livelli, dei circuiti messi in gioco da un riconoscimento attento, e dunque dall'immagine ottica pura, è più problematica. Secondo Bergson si tratta delle immagini-ricordo, richiamate alla memoria dal soggetto nel momento della esitazione percettiva; Deleuze amplia le possibilità suggerendo una serie di binomi in cui è essenziale soprattutto tenere presente che i due termini sono differenti *per natura*: il reale e l'immaginario, il fisico e il mentale, l'attuale e il virtuale. I legami lineari che rendevano possibile il prolungamento della percezione oggettiva nella relativa reazione si fanno qui più complessi, divengono circolari e costituiscono, nel continuo passaggio tra due dimensioni ontologicamente differenti, «gli strati di una sola e medesima realtà fisica e i livelli di una sola e medesima realtà mentale, memoria o spirito»⁵. Si tratta di una oscillazione perpetua tra due momenti indiscernibili eppure distinti, per cui a ogni aspetto della cosa percepita corrisponde un ricordo, un pensiero, collegati attraverso un circuito che contemporaneamente crea e cancella la sua immagine, un'unità costituita dalla coalescenza di tutti i livelli visitati e contraddetti.

La situazione puramente ottica e sonora (descrizione) – questa è, infine, la definizione deleuziana – è un'immagine attuale che invece di prolungarsi in movimento si concatena con un'immagine virtuale con la quale forma un circuito⁶.

⁴ G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2* (1985), Ubulibri, Milano 1989, pp. 58-59.

⁵ Ivi, p. 59.

⁶ Ivi, p. 60.

Ma cosa nel cinema gioca il ruolo del virtuale? Arriviamo immediatamente alla risposta offerta da Deleuze a questo interrogativo, tralasciando per ora il percorso compiuto, che affronteremo nel dettaglio nel prossimo capitolo, dedicato a questo concetto. Il riflesso virtuale immediato e sempre reversibile dell'attuale si costituisce come un punto di «indiscernibilità» tra le due dimensioni ontologicamente differenti, ed è ciò che Deleuze chiama *l'immagine-cristallo*, ovvero il cuore e la radice delle immagini ottiche e sonore pure:

Ma ecco che l'opsegno trova il suo vero e proprio elemento genetico quando l'immagine ottica attuale si cristallizza con la *propria* immagine virtuale, sul piccolo circuito interno. – È un'immagine-cristallo, che ci fornisce la ragione, o piuttosto il "cuore" degli opsegni e delle loro composizioni. Questi non sono altro che schegge dell'immagine-cristallo⁷.

3. Nel cristallo – parola ordinaria piegata a un nuovo significato, secondo il procedimento dell'invenzione concettuale – «vi è questa ricerca reciproca, cieca e brancolante, della materia e dello spirito»⁸. Attuale e virtuale attuano un continuo scambio, cosicché i due momenti, sebbene distinti, non sono discernibili, poiché trovano la loro esistenza e definizione soltanto nel reciproco presupporre, nell'essere relativi l'uno all'altro: una virtualità è tale solo in rapporto, in opposizione all'attualità di cui si costituisce come virtuale, e viceversa. Tale indiscernibilità non risulta da un'impressione soggettiva, psicologica (si tratterebbe in questo caso semplicemente di indistinzione, frutto di confusione, di un errore), ma è «un'illusione oggettiva» dell'immagine, poiché la duplicità le pertiene per natura.

Figure estetiche del carattere strutturale del cristallo sono una serie di doppi che rappresentano ulteriori modi del declinarsi della coppia attuale-virtuale: la coppia limpido-opaco, che si manifesta già nel gioco tra visibilità e oscurità proprio del recitare un ruolo, per cui l'attore nasconde se stesso e lascia emergere il personaggio, e quella germe-ambiente, che esprime il dis-

⁷ Ivi, p. 83.

⁸ Ivi, p. 90.

seminarsi di una potenzialità come germinazione e trasformazione del circostante. Se le determinazioni del cinema classico, la percezione, l'azione e l'affezione, trovavano un loro corrispettivo cinematografico spesso in una caratterizzazione generale dei film, qui Deleuze individua concretizzazioni poetiche dell'immagine-cristallo in oggetti, dettagli, motivi ricorrenti di molti film del cinema moderno: lo specchio⁹, che riflette la figura virtuale di un personaggio attuale – si pensi, tra i tanti film citati, ad alcune scene di *The servant* (*Il servo*) di Losey, al finale di *The lady from Shanghai* (*La signora di Shanghai*) di Orson Welles, o all'albergo di *L'année dernière à Marienbad* (*L'anno scorso a Marienbad*) di Alain Resnais –; la nave, con la parte superiore visibile, limpida, e un'altra nascosta sotto l'acqua, opaca (per esempio, in *E la nave va* di Fellini), e la pioggia, che si rivela germe del cambiamento in alcuni film di Akira Kurosawa (per esempio già in *Rashomon*, 1950) e di Michelangelo Antonioni (*La notte*, del 1961, in cui la pioggia è il segno di una trasformazione nella vita dei personaggi).

Ma ciò che a Deleuze interessa, oltre alla configurazione della immagine-cristallo, è la sua genesi: a creare il cristallo è «l'operazione fondamentale del tempo», che si scinde continuamente in passato che si conserva e presente che passa tendendo verso il futuro. Questo distinguersi perpetuo in due dimensioni – che tuttavia coesistono e non cessano di scambiarsi e di convertirsi l'una nell'altra, pur nel processo della loro distinzione – è propriamente la definizione bergsoniana del tempo non cronologico, ed è anche «ciò che si vede», che si mostra nell'immagine cristallo, come suo elemento genetico e struttura costitutiva: «nel cristallo si vede il tempo in persona, un frammento di tempo allo stato puro»¹⁰.

Il cristallo rivela un'immagine-tempo diretta e non più un'immagine indiretta del tempo che deriverebbe dal movimento. Non astrae il tempo, fa di meglio, ne capovolge la subordinazione in rapporto al movimento. Il cristallo è come una *ratio cognoscendi* del tempo e il tempo, inversamen-

⁹ In questo senso, il meta-cinema, le tante riflessioni sul cinema condotte attraverso il mezzo cinematografico non sono, secondo Deleuze, testimonianza di una mancanza di vitalità, dell'avviarsi dell'arte cinematografica verso la sua 'morte', ma proprio una delle modalità tipiche del rispecchiamento.

¹⁰ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., pp. 96-97.

te, è *ratio essendi*. Il cristallo rivela o fa vedere il fondamento nascosto del tempo, cioè la sua differenziazione in due getti, quello dei presenti che passano e quello dei passati che si conservano¹¹.

Nella genesi e nella struttura dell'immagine cristallo si ripropone allora l'affermazione radicale dell'esistenza della virtualità in sé, grazie alla quale Deleuze può sottrarre il tempo alla esteriorizzazione e al contempo smentire le interpretazioni della durata bergsoniana come vita interiore, come stato psicologico. Se il tempo si sdoppia continuamente in presente e passato, se ogni momento della vita ha in sé, contemporaneamente, i due elementi della percezione e del ricordo, che il cristallo esibisce in persona, appunto, nella sua costitutiva doppiezza, la virtualità – che è quanto dire il ricordo puro, il passato, la memoria, lo spirito – esiste *fuori* dalla soggettività e dalla coscienza, *nel* tempo. È piuttosto la coscienza che, ricordando, si installa nel virtuale, si muove nel tempo, il quale, dunque, non è all'interno del soggetto, ma si configura come forma di interiorità in cui il soggetto *abita* e da cui non può uscire. In questo senso, l'idea del cristallo, in quanto minerale, inorganico, rimarca efficacemente la sovra-personalità, l'a-soggettività del tempo deleuziano, la messa in questione dell'identità individuale e il rifiuto di una temporalità come vissuto psicologico e interiore¹².

Nel cinema della modernità il cristallo si presenta in differenti stati: la perfezione tipica dei film di Max Ophüls (*Madame de...*), che restituiscono la coalescenza di attuale e virtuale in una scena unitaria, senza fenditure; l'incrinatura, propria delle opere di Jean Renoir da cui, oltre il circuito di reale e immaginario, di presente e passato, trapela, nella sostituzione della profondità di campo al semplice piano, una nuova realtà, un'apertura verso l'avvenire (si pensi all'uso dell'acqua nei film di Renoir, per esempio in *Boudu*); la formazione, la crescita che si rivela nella ricchezza e nella continua moltiplicazione di elementi delle imma-

¹¹ Ivi, p. 113.

¹² A partire dall'immagine-cristallo Deleuze propone la contrapposizione tra regime cinematografico *organico*, dominato da una narratività basata su nessi causali, e regime *cristallino*, in cui la visione sostituisce l'azione; l'opposizione è mutuata, con le dovute differenze, dal testo di Wilhelm Worringer *Abstraktion und Einfühlung* (1908).

gini di Fellini, vere rivelazioni della vita che si espande nella sua spontaneità; la decomposizione, oggetto della cinematografia di Visconti, che mostra la disgregazione storica e naturale di un mondo – non solo una classe sociale, ma anche una «famiglia spirituale» – oscurato e in declino.

4. L'occasione di un'intuizione efficace della differenza radicale e dello scambio ininterrotto tra presente e passato, attuale e virtuale così come della conservazione del ricordo puro, viene offerta dallo schema bergsoniano del cono rovesciato protagonista del terzo capitolo di *Materia e memoria*. Il vertice del cono, rappresentazione del presente che continuamente avanza, poggia sul piano dell'attualità, mentre il volume raffigura la totalità dei ricordi, la memoria in sé, differente per natura dalla dimensione dell'esperienza, eppure sempre in un potenziale contatto con essa: se il ricordo puro si offre nella sua totalità ai meccanismi sensorio-motori, dando modo al corpo di reagire e svolgere efficacemente un compito propostogli dal presente, questi fanno sì che i ricordi inconsci e inutilizzati, scendendo «dalle alture della pura memoria», si materializzino e tornino in vita, focalizzandosi verso l'azione. Secondo Deleuze questo schema si presta perfettamente a rappresentare la prima immagine non cronologica del tempo, quella fondata sul passato che si conserva: il volume del cono infatti raffigura efficacemente una memoria che è *déjà-là*, che pre-esiste e nella quale ci si muove alla ricerca dei ricordi, non uno stato mentale e interiore, ma una memoria-Essere, una memoria-mondo, virtualità pura nella quale si penetra e ci si perde. Nella figura geometrica appare inoltre evidente la coesistenza dei diversi momenti del passato, le sezioni più o meno ampie del cono, ognuna delle quali contiene allo stesso tempo la totalità della memoria.

Tra il passato come preesistenza in generale e il presente come passato infinitamente contratto, vi sono dunque tutti i cerchi del passato che costituiscono altrettante *regioni, giacimenti, falde*, distese o ristrette: ogni regione con i propri caratteri specifici, i propri *toni*, i propri *aspetti*, le proprie *singolarità*, i propri *punti luminosi*, le proprie *dominanti*¹³.

¹³ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 114.

Ci insediamo – «saltiamo» scrive Deleuze – in uno o nell'altro cerchio della memoria a seconda della differente qualità del ricordo ricercato, attraversando i diversi livelli del nostro passato.

Nella figura del cono risulta immediatamente comprensibile anche lo statuto del presente come punto più stretto, più contratto, del passato, come suo limite estremo; un presente che passa nell'attimo stesso in cui viene percepito, «essendo il puro presente l'inafferrabile progresso del passato che rode il futuro»¹⁴. Se si considera però il presente in sé, scisso dalla propria attualità – così come il ricordo puro veniva liberato dalla necessità di una sua attualizzazione in immagine-ricordo –, compare la seconda figura diretta del tempo, fondata sul presente contratto del vertice del cono, le «punte di presente», liberate tuttavia dal loro prolungamento senso-motorio. Il presente diviene allora una dimensione estatica, sottratta alla sua funzione di conversione del ricordo in atto, dimensione di cui Deleuze, riferendosi al pensiero di Agostino, esibisce i tre elementi simultanei: *memoria*, presente di passato, *attenzione*, presente di presente, e *attesa*, presente di futuro.

Ci troviamo qui in un'immagine-tempo diretta di una natura diversa dalla precedente: non più la coesistenza delle falde di passato, ma la simultaneità delle punte di presente. Abbiamo dunque due specie di cronosegni, i primi sono *aspetti* (regioni, giacimenti), i secondi *accenti* (punte di vista)¹⁵.

La figura del tempo in persona che mostra il passato in generale, nella coesistenza delle sue falde, appare in quello che Deleuze considera il primo film del cinema moderno, *Citizen Kane* (*Quarto potere*) di Welles, il primo regista a mostrare un'immagine-tempo che esplora intere sezioni di passato nella loro coesistenza. Nel film il redattore di un cinegiornale viene incaricato di ricostruire la vita del magnate Charles Foster Kane in seguito alla sua morte: dopo aver letto i diari del suo tutore, il giornalista intervista la sua seconda moglie, il presidente del consiglio di amministrazione del suo giornale, il suo più caro amico e il maggiordomo che lo ha assistito negli ultimi anni. Il fine dell'inchiesta è quello di scoprire cosa significhi la misteriosa parola pro-

¹⁴ H. Bergson, *Materia e memoria*, cit., p. 127.

¹⁵ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 116.

nunciata da Kane in punto di morte, ma l'enigma viene svelato soltanto agli occhi degli spettatori, non dei personaggi, nell'ultima scena, che riprende un mucchio di oggetti ormai inutili appartenuti al protagonista nel passato e gettati nel fuoco dagli inser-vienti: Rosebud è la scritta impressa sulla slitta di legno con cui Kane giocava durante la sua infanzia¹⁶.

Ogni testimone interrogato sulla vita del protagonista rappresenta una sezione, una falda virtuale del suo passato, che non arriva però a designare un ricordo riattualizzato, cioè un'immagine ormai «presentificata» che ha perso la sua caratteristica di passato, come avveniva nei flashback tipici del cinema del movimento. A partire dalla distinzione di Bergson tra *immagine-ricordo*, che attualizza il passato in relazione al presente in funzione di ciò che percepisce, e il *ricordo puro*, che deve mantenere il marchio della virtualità, Deleuze traduce cinematograficamente questa distinzione individuando una differenza tra flashback, cioè passato «presentificato», e falde di passato, ovvero esibizione del ricordo in sé, allo stato puro. Qui il racconto, il punto di vista di ogni testimone sulle varie parti della vita del protagonista conduce all'evocazione di intere regioni di virtualità, proprio perché non trova ciò che cercava e non può concretizzarlo in un'immagine-ricordo. L'evocazione si compie quindi non trasformando il passato in attualità, ma facendo un salto da una dimensione ontologica all'altra, installandosi a partire dal presente dentro la memoria pura.

Proprio alla liberazione del tempo in sé mirano tutte le innovazioni stilistiche prodotte da Welles con la collaborazione del direttore della fotografia Gregg Toland: l'impiego del *panfocus* al fine di mantenere a fuoco contemporaneamente tutti gli elementi e i piani dell'inquadratura; l'uso di obiettivi grandangolari, che rendono smisuratamente grande il primo piano, ed allontanano lo sfondo; l'illuminazione particolare, che marca i volu-

¹⁶ Il tema dell'infanzia perduta è al centro di *Quarto potere* secondo Roberto Campari, come afferma nel suo libro *Film della memoria. Mondi perduti, ricordati e sognati* (Marsilio, Venezia 2005); un'interpretazione già presente nel saggio di André Bazin *Orson Welles* (Il Formichiere, Milano 1980) – che ancora costituisce un punto fermo nella vastissima bibliografia sul regista – e non in contraddizione con quella deleuziana, in cui però la perdita di passato è privata di qualsiasi sfumatura individuale e psicologica.

mi provocando un forte contrasto tra luci e ombre; le riprese dal basso verso l'alto o da angolazioni inconsuete. Il risultato è una profondità di campo che sostituisce a una semplice giustapposizione di piani e livelli tra loro indipendenti la costruzione di una prospettiva diagonale, in cui lo sfondo è in comunicazione con il primo piano ed i livelli intermedi. Il fine di Welles non è soltanto quello di costringere lo spettatore «a “leggere” tutti i piani dell'immagine perché le eventuali azioni che si svolgono sullo sfondo non sono più inerti e decorative, ma veri e propri operatori attivi della drammaturgia»¹⁷. In primo luogo, la liberazione di questa profondità permette l'apparizione del *continuum* della durata bergsoniana, della dimensione temporale, che ora, emancipata dalla subordinazione allo spazio, si mostra per se stessa.

La nuova concezione della profondità di campo, nella sua funzione di memorazione, permette a Welles di rappresentare anche le disavventure, le turbe del tempo che ne mettono in luce la duplice struttura, il suo lato virtuale:

Le falde di passato esistono, sono strati dove attingiamo le nostre immagini-ricordo. Ma o non sono nemmeno utilizzabili, in ragione della morte come presente permanente, la regione più contratta; o non sono nemmeno più evocabili, perché si sbriciolano e si dislocano, si disperdono in una sostanza non stratificata¹⁸.

In *Quarto potere* si realizzano infatti i due casi di «malattia della memoria» di cui scriveva Bergson. Il primo, quello per cui il ricordo non può più essere evocato, è il tema centrale del film: Rosebud è un elemento della vita di Kane talmente lontano e sepolto nel passato, che le immagini gli passano accanto, lo sfiorano, ma non riescono a coglierlo, a centrarlo, e i ricordi di chi gli è stato accanto nel corso della sua esistenza sono del tutto inefficaci. Anche il secondo caso, per cui il ricordo è ancora evocabile ma non può più essere utilizzato, si avvera nel film: tutte le immagini della vita del protagonista ricordate dai testimoni si rivelano vane, poiché non c'è più alcun presente che possa accoglierle a causa della morte di Kane, che si impone nella prima scena come presupposto inaggirabile. Al

¹⁷ R.C. Provenzano, *Linguaggio e forme narrative del cinema*, Arcipelago, Milano 1994, p. 125.

¹⁸ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., pp. 130-131.

termine del film il significato della parola Rosebud viene svelato inutilmente, è letteralmente «per nessuno».

La parabola compiuta in questo come in molti altri film di Welles dai ricordi – che non riescono a emergere dal passato o riaffiorano unicamente per cadere nel vuoto¹⁹ – non è indicativa secondo Deleuze di una sorta di nichilismo della sua concezione, il cui senso profondo starebbe semplicemente nella vanità dell'esistenza umana. Il significato dell'inevocabilità o dell'inutilizzabilità del passato rappresenta l'origine della «crisi permanente» del concetto di tempo, che liberandosi dalla subordinazione al movimento esce dai suoi cardini, rivelando presenze allucinatorie, coesistenza di diversi momenti, collegamenti paradossali. In *Quarto potere* «tutti gli strati coesistenti comunicano e si giustappongono»²⁰, e il tempo guadagna la sua autonomia anche attraverso i racconti dei testimoni, che non sono in grado di risolvere il mistero, ma nei loro racconti evocano eventi di cui non possono oggettivamente essere a conoscenza. Sono le malattie della memoria, l'impossibilità di ricordare o di utilizzare il ricordo, l'indecidibilità tra i vari momenti del passato, a rendere possibile la presentazione diretta del tempo, che mette in questione l'idea di verità.

L'immagine del tempo come contrazione, punte di presente deattualizzate, viene presentata invece in molti film dell'ultimo Buñuel; se in *L'immagine-movimento* Deleuze citava il regista come rappresentante del cinema dell'affezione, un tipo di cinema in cui a emergere era soprattutto la potenza delle pulsioni, le sue ultime opere, abbandonando la prospettiva naturalistica e lo schema percezione-azione, sembrano approdare a una visione dell'immagine come manifestazione di mondi differenti e simultanei. Così, il finale di *Belle de jour* (*Bella di giorno*) mostra nel marito della protagonista una paralisi che è avvenuta e al contempo non è avvenuta; ancora, *Il*

¹⁹ Anche in *Mr. Arkadin* (*Rapporto confidenziale*), per esempio, il passato viene rievocato soltanto per essere poi cancellato, distrutto: l'investigatore incaricato da Arkadin di indagare sul suo passato esplora delle falde virtuali, ma tale esplorazione ha come scopo quello di eliminare tutto ciò che viene portato alla luce. Si occupa di questo film, non trascurando il legame tra finzione e disarmonia del tempo, Michele Bertolini in *Labirinti del racconto e labirinti della visione: intorno a Rapporto confidenziale e Il processo*, in T. D'Angela (a cura di), *Nelle terre di Orson Welles*, Falsopiano, Alessandria 2001, pp. 90-110.

²⁰ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 131.

fascino discreto della borghesia offre differenti e irriducibili versioni di uno stesso pranzo, non punti di vista soggettivi e immaginari, ma «mondi oggettivi differenti», che si dispiegano simultaneamente.

Entrambe le figure del tempo non cronologico sono presenti nel film di Alain Resnais, scritto e diretto con la collaborazione di Robbe-Grillet, *L'anno scorso a Marienbad*, che mostra in pieno la crisi dell'immagine-azione e l'emergere degli elementi della modernità: i personaggi erranti, l'accumulo di cliché, l'apparizione del pensiero come unico vero protagonista. La vicenda è quella di un confronto tra le memorie irriducibilmente differenti di un uomo e di una donna, che si fronteggiano evocando due passati diversi e incommensurabili; è infatti soltanto l'uomo a ricordare ciò che è accaduto l'anno scorso a Marienbad e dei suoi ricordi vuole persuadere la donna. Deleuze attribuisce a Resnais l'interesse per il passato e le sue falde virtuali, così come la sua messa in questione attraverso l'abbandono di un centro fisso da cui osservarlo (che nel film di Welles poteva essere individuato, per esempio, nella morte di Kane, mentre qui scompare a favore di una memoria a più voci, ognuna delle quali estranea e incommensurabile all'altra); il personaggio femminile, che vive nel passaggio tra due diversi presenti, a tratti dubbiosa, a tratti convinta della versione che le viene proposta, è invece più affine alla concezione di Robbe-Grillet, tesa verso un presente perpetuo e scisso dalla propria attualità. Può darsi che i due personaggi del film si installino su due regioni differenti della memoria, per cui è impossibile per entrambi cogliere i medesimi ricordi, ma può darsi anche il caso che gli autori abbiano voluto creare quella che Deleuze definisce una «falda di trasformazione», paradossale, ipnotica, allucinatoria, che permette la comunicazione tra frammenti di età diverse, che inventa una continuità tra elementi dei differenti livelli.

Il cinema «cristallino», abbandonato il regime dell'azione, dei nessi causali, per un'immagine che «non ha più come caratteri primi lo spazio e il movimento, ma la topologia e il tempo»²¹, aspira alla creazione di un falda virtuale che attraversa tutte le altre, le «avvolge e le svolge», mettendo radicalmente in questione l'identità come principio del rappresentare e approdando a una narrazione che va oltre il vero e il falso, l'attuale e il virtuale.

²¹ Ivi, p. 142.

III.

Virtuale

1. Per ripercorrere il cammino che conduce Deleuze a individuare l'immagine-cristallo come nucleo dello scambio tra attuale e virtuale, scambio che fa del cinema moderno un cinema in grado di presentare la genesi del tempo, occorre ritornare a Bergson, e ai due differenti tipi di risposta percettiva delineati in *Materia e memoria*. Come abbiamo già detto, esiste per Bergson un riconoscimento abituale, automatico, che si delinea come una sorta di reazione meccanica alla percezione stessa, e un riconoscimento attento, caratterizzato invece dall'esitazione, da un'incertezza che induce il soggetto a riflettere, ad indagare cercando nella memoria.

Se l'immagine senso-motoria nasce dal nesso lineare che lega tra di loro percezione e reazione, nei rapporti causa-effetto alla base dei procedimenti narrativi, la risposta alla domanda posta nel riconoscimento attento, alla base dell'immagine ottica pura, è più complessa. I legami lineari si fanno circolari e attuano uno scambio continuo tra due dimensioni ontologicamente differenti, presente e passato, due momenti indiscernibili eppure distinti, uniti da un nesso per cui ad ogni aspetto della cosa percepita corrisponde un ricordo, un pensiero. Le due dimensioni attraverso le quali si attua il continuo scambio, cioè attuale e virtuale, presente e passato, sono perciò necessariamente coesistenti; affermazione dal significato in realtà dirompente, che verrà poi tematizzata in modo sempre più assertivo, ma che nelle pagine dedicate all'immagine ottica pura compare inizialmente quasi come un'ovvietà. È il caso di riproporre qui la definizione, già citata, che di questa immagine del cinema moderno dà Deleuze:

La situazione puramente ottica e sonora (descrizione) è un'immagine attuale che invece di prolungarsi in movimento si concatena con un'immagine virtuale con la quale forma un circuito¹.

Ed è il caso di ripetere, a questo punto, la domanda sulla natura e la genesi del virtuale, seguendo però da vicino il percorso lungo il quale l'autore si muove per arrivare a determinarlo. La prima tappa: Deleuze coglie il suggerimento di Bergson, analizzando le immagini-ricordo e il legame che nel cinema realizzano con l'attuale attraverso il procedimento del flashback. Annunciato da effetti di dissolvenza o esplicitato dalla sovraesposizione delle immagini, costituisce un metodo convenzionale, estrinseco, per far progredire linearmente la narrazione oppure lascia apparire la deviazione, la biforcazione del tempo, mostrando enigmaticamente, ad esempio, tutti i possibili esiti di una stessa vicenda. Il momento preciso in cui la vicenda si sdoppia, in cui appare la possibilità di una deviazione – momento che non può che mostrarsi a cose fatte – è per esempio spesso al centro di alcune scene dei film di Joseph Manckiewicz, come *All about Eve* (*Eva contro Eva*), in cui il personaggio narrato a sua volta racconta nel flashback, avendo presentato la doppiezza della donna e quello che sarebbe potuto succedere. In ogni caso, il flashback risulta insufficiente rispetto al compito che gli è stato affidato, quello di costituire la genesi del virtuale nel cinema, poiché, oltre a ricevere dall'esterno la giustificazione della propria esistenza, si rivela come non virtuale. Infatti, «non ci consegna il passato ma rappresenta solamente il vecchio presente che il passato “è stato”», cioè mostra nel film un'immagine-ricordo già lontana dal ricordo-puro, già «attualizzata o in via di attualizzazione, che non forma con l'immagine attuale e presente un circuito di indiscernibilità»².

La conclusione deleuziana è quella secondo cui l'attuale entra autenticamente in contatto con il suo virtuale soltanto quando la percezione, non riuscendo a costituire le immagini senso-motorie, né le immagini-ricordo, fallisce nel riconoscimento, accogliendo sensazioni che non trovano un corrispondente oggettivo, né si prolungano a livello senso-motorio. Il correlato virtuale dell'im-

¹ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 60.

² Ivi, p. 67.

magine ottica pura si offre allora in quei disturbi della memoria o «scacchi del riconoscimento» – nelle allucinazioni e nel delirio delle situazioni più estreme, ma anche nella quotidianità del sogno o delle amnesie – che un certo cinema sovietico, l'espressionismo, il surrealismo hanno eletto tra le tematiche più significative della loro produzione cinematografica. Ed eccoci alla seconda tappa, il sogno.

Deleuze si riferisce ancora al secondo e al terzo capitolo di *Materia e memoria*, nei quali l'analisi dello stato di sonno viene utilizzata come conferma della concezione appena espressa dei fenomeni della memoria e del riconoscimento. Il sogno è secondo Bergson lo stato estremo di «una memoria totalmente contemplativa»³, la possibilità dell'affiorare della totalità di ricordi fluttuanti, in virtù del rilassamento della tensione nervosa e del decadere dell'attenzione puramente volta all'azione. Colui che dorme non smette di ricevere sensazioni, ma il suo percepire non si risolve in una risposta senso-motoria, bensì entra in contatto con un insieme mutevole e diffuso di ricordi, con il passato «in generale». La percezione non si connette qui con una particolare immagine-ricordo, ma realizza un legame tra attuale e virtuale estremamente dispersivo e allentato che Deleuze, richiamandosi allo schema bergsoniano, definisce «il circuito più vasto o “l'involucro estremo” di tutti i circuiti»⁴.

Rispetto all'immagine-ricordo, che si attualizza rispondendo al richiamo dell'immagine-percezione, le sensazioni diffuse percepite da chi dorme, sebbene egli ne sia inconsapevole, provocano la trasformazione di un virtuale in un attuale che si fa a sua volta virtualità dell'attualizzazione successiva, in un rimandarsi e un rincorrersi infinito: l'esempio cinematografico più calzante è senza dubbio *Un chien andalou* di Luis Buñuel, con il suo susseguirsi di immagini in continuo divenire. Le immagini del sogno, disseminate, dissociate, eppure riconducibili ad un'unica sensazione, quella iniziale, che rimane sottesa e presente, vengono rese cinematograficamente con due differenti modalità: da una parte, attraverso dissolvenze, complessi movimenti di macchina, effetti

³ H. Bergson, *Materia e memoria*, cit., p. 131.

⁴ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 69.

speciali, dall'altra, con stile più sobrio, tramite semplici tagli di montaggio, creando una processualità irreali di oggetti comunque reali; da una parte, il sovraccarico, dall'altra, l'ellissi. La legge cui obbediscono è la medesima, un circuito ampio e dai legami percettivi allentati, nel quale il precedente rinvia senza sosta al successivo.

Tuttavia, come accadeva all'immagine-ricordo attualizzata nel *flashback*, la perdita del legame senso-motorio avvenuta durante il sonno il più delle volte viene risarcita nel film grazie al ricorso ad un'immagine-sogno esplicita, nella quale, ancora una volta, l'indiscernibilità tra virtuale ed attuale non è garantita: esiste un sognatore, ignaro, ed uno spettatore, consapevole che ciò che osserva non è la realtà della veglia. Deleuze, per definire tutti quegli stati di straniamento nei quali non si manifesta esplicitamente questa scissione, ricorre allora alla nozione di «sogno implicato», nel quale l'immagine ottica e sonora pura – che non ha più prolungamento automatico, ma neanche un'immagine-ricordo fintamente virtuale o un'immagine sogno esplicita cui relazionarsi – si prolunga invece in «movimento di mondo», in un movimento depersonalizzato che non appartiene più al personaggio, ma allo spazio intorno a lui.

Il mondo assume su di sé il movimento che il soggetto non può, o non può più, fare. È un movimento virtuale, ma che si attualizza a prezzo di un'espansione dell'intero spazio e di uno stiramento del tempo. È dunque il limite del circuito più grande⁵.

Movimento depersonalizzato per eccellenza è quello della commedia musicale, in cui l'attore-ballerino abbandona la propria soggettività per lasciarsi trasportare nel movimento sopra-personale, per entrare nella danza, nel «sogno implicato». Accessi in un altro mondo sono le danze di Fred Astaire, di Gene Kelly, ma anche alcuni momenti dei film di Vincente Minnelli, nei quali reale e immaginario divengono indiscernibili. Lo stesso movimento di mondo caratterizza l'esito dell'evoluzione del genere burlesque, che, iniziato con l'enfatizzazione delle situazioni senso-motorie (Stanlio e Ollio), introduce dapprima elementi affettivi

⁵ Ivi, p. 73.

(Buster Keaton), poi l'immagine mentale (nei non-sensi di Groucho Marx), per approdare a una rottura dei legami motori per cui il personaggio non agisce, ma si immette nel movimento del mondo, un'energia che lo aspira, lo coinvolge e trascina inconsapevolmente (Jerry Lewis).

Partendo alla ricerca di una virtualità corrispondente e coalescente al suo proprio attuale, al riflesso compresente di una realtà, si è giunti dunque, passando per l'ipotesi delle immagini-ricordo, al grande circuito delle immagini-sogno, esplicite o implicite, al susseguirsi di situazioni ottiche e sonore pure in un flusso continuo di momenti indistinguibili, il livello più largo e dilatato dello schema bergsoniano. È proprio quello che cercavamo?

Non bisognava seguire la direzione contraria? Contrarre l'immagine, invece di dilatarla. Cercare il circuito più piccolo che funziona come limite interno di tutti gli altri e che affianca l'immagine attuale a una specie di doppio immediato, simmetrico, consecutivo o anche simultaneo. I circuiti più larghi del ricordo o del sogno presuppongono questa base stretta, questa punta estrema, e non l'inverso⁶.

Siamo arrivati al nostro approdo. Il circuito più contratto, riflesso virtuale immediato e sempre reversibile dell'attuale, punto di indiscernibilità tra le due dimensioni ontologicamente differenti, la radice delle immagini ottiche e sonore pure. Qui Deleuze porta davvero alle estreme conseguenze l'intuizione bergsoniana circa il rapporto tra materia e memoria nel riconoscimento esitante, e si possono già riconoscere i caratteri della descrizione cristallina in queste parole di Bergson, che mostrano tuttavia anche la maggiore attenzione di Bergson per la realtà esterna, sebbene nell'immediatezza del suo darsi alla dimensione spirituale:

ogni percezione attenta suppone veramente, nel senso etimologico della parola, una *riflessione*, cioè la proiezione esterna di un'immagine attivamente creata, identica o simile all'oggetto, e che si modellerà sui suoi contorni⁷.

Nella genesi e nella struttura dell'immagine cristallo si ripropone allora l'affermazione radicale dell'esistenza della virtualità

⁶ Ivi, p. 82.

⁷ H. Bergson, *Materia e memoria*, cit., p. 86.

in sé, grazie alla quale Deleuze può sottrarre il tempo alla esteriorizzazione e al contempo smentire le interpretazioni della durata bergsoniana come vita interiore, come stato psicologico. Se il tempo si sdoppia continuamente in presente e passato, se ogni momento della vita ha in sé, contemporaneamente, i due elementi della percezione e del ricordo, che il cristallo esibisce in persona, appunto, nella sua costitutiva doppiezza, la virtualità – che è quanto dire il ricordo puro, il passato, la memoria, lo spirito – esiste *fuori* dalla soggettività e dalla coscienza, *nel* tempo. È piuttosto la coscienza che, ricordando, si installa nel virtuale, si muove nel tempo, il quale, dunque, non è all'interno del soggetto, ma si configura come «forma di interiorità» in cui il soggetto *abita* e da cui non può uscire. In questo senso, l'idea del cristallo, in quanto minerale, inorganico, rimarca efficacemente la sovra-personalità, l'a-soggettività del tempo deleuziano, la messa in questione dell'identità individuale e il rifiuto di una temporalità come vissuto psicologico e interiore. Deleuze descriveva la virtualità in questi termini già molti anni prima, in *Differenza e ripetizione* (1968):

Se abbiamo opposto il reale al virtuale, ora ci corre l'obbligo di correggere questa terminologia, che non può ancora essere esatta. Il virtuale non si oppone al reale, ma soltanto all'attuale. *Il virtuale possiede una realtà piena in quanto virtuale*. Occorre dire del virtuale esattamente quello che Proust diceva degli stati di risonanza: "Reali senza essere attuali, ideali senza essere astratti" e simbolici senza essere fittizi. Il virtuale va anche definito come una parte integrante dell'oggetto reale – come se l'oggetto avesse una sua parte nel virtuale e vi si immergesse come in una dimensione oggettiva⁸.

3. L'idea di una durata esistente al di fuori della coscienza soggettiva, seppure costantemente in contatto con essa, emerge come filo conduttore del capitolo di *Materia e memoria* intitolato *La sopravvivenza delle immagini*, cui fa riferimento Deleuze nel suo quarto commento a Bergson, che segue lo scindersi del cristallo verso le due direzioni del passato e del presente. In quelle pagine

⁸ G. Deleuze, *Differenza e ripetizione* (1968), Raffaello Cortina Editore, Milano 1997, p. 270.

si sottolineava in primo luogo la differenza radicale tra le due dimensioni: il presente è senso-motorio, consta di sensazioni e movimenti, mentre il passato, il ricordo puro, si caratterizza come scisso dalle percezioni e inestensivo, cosicché il contatto tra i due, attraverso l'immagine-ricordo, cioè l'attualizzazione di una parte di passato in vista dell'azione, non si caratterizza come un passaggio graduale, quanto come un salto tra due momenti ontologicamente distinti. È questa distinzione di natura tra materia e memoria – che, pur mantenendo la sua necessità, nel circuito più piccolo (o, se si vuole, nel cristallo deleuziano) diviene indiscernibile – il presupposto necessario per affermare l'esistenza di un virtuale in sé, di un passato che, anche quando impotente, sconnesso dal presente dell'apprensione coscienziale, si conserva allo stato di latenza. Posta la definizione di presente come «ciò che si fa», il non più presente non sarà ciò che non è più, quanto ciò che è inutile, inutilizzato, ma non per questo inesistente: allora, «non ci sarà motivo per dire che il passato, una volta percepito, si cancelli, più di quanto ce ne sia per supporre che gli oggetti materiali cessino di esistere quando smetto di percepirli»⁹. Conclude Bergson:

Questa sopravvivenza in sé del passato si impone, dunque, sotto una forma o sotto un'altra, e la difficoltà che proviamo a concepirla deriva semplicemente del fatto che attribuiamo alla serie dei ricordi, nel tempo, quella necessità di contenere e di essere contenuta che è vera soltanto per l'insieme dei corpi istantaneamente percepiti nello spazio¹⁰.

L'importanza della conservazione del passato in sé nella filosofia bergsoniana, secondo Deleuze uno degli aspetti meno compresi del bergsonismo, era già stata da lui trattata nel saggio *La memoria come coesistenza virtuale*¹¹, centrato proprio sulla questione della differenza essenziale, ontologica, tra le due dimensioni temporali, per cui il passaggio dall'una all'altra deve avvenire

⁹ H. Bergson, *Materia e memoria*, cit., p. 120. L'affermazione dell'esistenza in sé di un passato puro non può non richiamare alla mente la concezione del tempo di Proust. Lo stesso Deleuze rileva però la differenza tra quest'ultimo e Bergson, per il quale il passato puro, seppure esistente e reale, non è in alcun modo un vissuto. Cfr. G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni* (1964), Einaudi, Torino 2001.

¹⁰ H. Bergson, *Materia e memoria*, cit., p. 126.

¹¹ G. Deleuze, *Il bergsonismo*, cit., 2001, pp. 41-61.

con un installarsi immediato, *d'emblée*, come scriveva lo stesso Bergson. Veniva messo in luce qui anche il legame di questa concezione con le nuove determinazioni di presente come atto, utilità, piuttosto che esistenza, e di passato come inattività, virtualità, come «Memoria immemoriale o ontologica»¹².

Tra la materia e la memoria, tra la percezione pura e il ricordo puro, tra il presente e il passato ci deve essere una differenza di natura (...) Se ci è tanto difficile pensare che il passato sopravviva in sé, ciò è dovuto al fatto che crediamo che il passato non sia più, che abbia smesso di essere. Confondiamo allora l'Essere con l'essere-presente. Tuttavia il presente non c'è, esso sarebbe piuttosto puro divenire, sempre fuori di sé. Esso non è, ma agisce.

Continua Deleuze:

Il passato invece non agisce più o non è più utile. In ogni caso non ha smesso di essere. Inutile e inattivo, impassibile, esso *È!*, nel pieno significato della parola: si confonde con l'essere in sé. [...] Al limite, le determinazioni abituali si scambiano: del presente bisognerà dire che già a ogni istante «era», del passato invece che «è», che esso è eternamente, in ogni tempo. È questa la differenza di natura tra passato e presente¹³.

Su questo punto, su una memoria che è sempre «già lì», si focalizza l'interpretazione di Alain Badiou, secondo cui l'esistenza di un passato che si conserva in sé determina nel pensiero deleuziano una «detemporalizzazione del tempo» che lo renderebbe un seguace involontario di Platone. Questo tempo che passa ma che è eterno come memoria ontologica e virtuale diviene allora la verità stessa, che Deleuze sostituisce alla idea di verità intesa come categoria normativa e astratta. La potenza del falso, come Essere virtuale, non sarebbe altro che il nuovo nome che Deleuze dà alla verità, una verità che è espressione dell'eterno e di cui il filosofo si fa difensore «con cortese violenza», in un pensiero che Badiou arriva quindi a definire di tipo classico come il proprio¹⁴. In questo senso, Deleuze viene avvicinato addirittura

¹² Ivi, p. 46.

¹³ Ivi, pp. 44-45.

¹⁴ A. Badiou, *Deleuze. «Il clamore dell'essere»*, Einaudi, Torino 2004, cfr. il capitolo *Il tempo e la verità*, pp. 62-76.

ra a Hegel, poiché per entrambi la «sovranità dell'Uno» implica un'idea di verità come conservazione immanente, come passato assoluto (virtualità per il primo, concetto per il secondo). La divergenza tra i due pensieri riguarderebbe invece la struttura della memoria, che da una parte procede per differenziazioni e virtualizzazioni, dall'altra attraverso tappe obbligate, «figure monumentali».

Al di là dell'ovvio riconoscimento di questo divario, la cui importanza decisiva è ammessa dallo stesso Badiou, bisogna sottolineare però che il differenziarsi attraverso la relazione è per Deleuze molto più che una modalità della memoria, ma è, per l'appunto, la sua struttura, cioè la memoria stessa. La virtualità pura è infatti concepita come in continua comunicazione, in una incessante relazione con l'attuale, con cui realizza uno scambio che implica una trasformazione qualitativa: è eterna, poiché non smette di esistere, ma non immobile, poiché continua a cambiare. In questo senso, il presente è l'immagine attuale, ma anche ciò che passa perché un nuovo presente giunga, il passato è virtualità pura, correlativa al proprio presente. È la rivelazione della temporalità in sé – apparente nel cristallo nei due getti del passato e del presente che costantemente si incontrano, si scambiano e si scindono – che si manifesta nel cinema attraverso le due immagini croniche non più riguardanti la serie, ma l'ordine del tempo. L'una è fondata sul passato che si conserva, che esiste in sé, e permette l'apparizione di intere regioni della memoria, che Deleuze definisce falde di passato. L'altra è basata invece sul presente de-attualizzato, ormai scisso nel cinema della modernità dal suo prolungamento senso-motorio, e diviene una dimensione estatica, sottratta alla funzione attualizzante di convertire il ricordo in atto, cioè di utilizzarlo come risposta all'atto percettivo.

La sfida, qui, è quella di cogliere la natura dello slancio che permette il passaggio alla virtualità nella sua irriducibile diversità ontologica dall'attuale: non si tratta certo di un processo intellettuale, o psicologico, quanto di uno smarcamento, una sospensione dell'abituale, che fa uscire il tempo «*out of joint*», come diceva Amleto, fuori dai cardini. D'altra parte, questo sganciamento dall'attualità non è mai totale, se è vero che tra le due dimensioni c'è una continua circuitazione, che sono contempo-

raneamente indiscernibili. Pier Aldo Rovatti, nella sua introduzione ai saggi di Deleuze sul bergsonismo, individuando le due parole-chiave della sua lettura del testo nei termini di *differenza* e di *virtuale*, insiste sullo scambio e sul movimento:

Essenziale – scrive Rovatti – è la congiunzione, la “e” che collega e mobilita il virtuale e l’attuale, poiché infine è proprio questa mobilitazione che dà al virtuale la sua speciale caratteristica di realtà. Quella “coesistenza” (...) è ancora la marca dello scardinamento del tempo operato dal virtuale, tuttavia adesso la differenza in cui consiste è riconoscibile come movimento complesso della differenziazione la cui circolarità ci fa intravedere il ritmo di una costante oscillazione, anziché la sosta su una posizione (virtuale) o sull’altra (attuale)¹⁵.

¹⁵ P.A. Rovatti, *Un tema percorre tutta l'opera di Bergson...*, in G. Deleuze, *Il bergsonismo*, cit., p. XVI.

IV.

Modernità

1. La nozione di modernità, che come abbiamo già visto nel pensiero di Deleuze troviamo connessa all'emergere di un nuovo tipo di immagine a partire dal secondo dopoguerra, in realtà viene collegata al cinema dai teorici sin dalle sue origini, a sottolinearne in primo luogo il suo «venire dopo» le altre espressioni artistiche. Nelle teorie emerse nel periodo immediatamente successivo all'invenzione del cinematografo, questo aspetto è particolarmente in evidenza, perché connesso ai temi della legittimazione del cinema come arte e della collocazione del nuovo mezzo all'interno di un sistema già consolidato, motivo ricorrente della riflessione estetica. Dire che il cinema è l'arte che «viene dopo» significava per i primi teorici affermare che, per quanto dipendente da una nuova invenzione tecnica e nato come manifestazione prevalentemente spettacolare e ludica, il fenomeno cinematografico si colloca tra le espressioni artistiche. Se è possibile individuare alcuni paradigmi tipici della modernità che emergono nel corso della storia delle teorie del cinema – cinema come innovazione tecnica; come possibilità di una nuova percezione, tipica del soggetto moderno; come specchio della società contemporanea¹ – Deleuze, riformulando una distinzione già presente nel pensiero di André Bazin, ha prospettato una suddivisione teorica e stilistica tra classico e moderno molto differente².

¹ Per una rassegna dei diversi paradigmi della modernità nella storia delle teorie del cinema, rimando al mio articolo *Cinema e modernità*, in «Nuova Informazione Bibliografica», Il Mulino, 2010, 3, pp. 537-546.

² Giorgio De Vincenti, nel suo libro *Il concetto di modernità nel cinema*, indaga la linea teorica risalente a Bazin individuando questo motivo di fondo: «la combinazione dell'impegno metalinguistico con il recupero dell'aspetto riproduttivo» (Pratiche, Parma 1993, p. 19). L'aspetto riflessivo è centrale, come abbiamo visto, anche nella trattazione di Deleuze, rappresentato in modo intuitivamente evidente nella figura del cristallo come nucleo dell'immagine moderna.

L'essenza della modernità, nozione che non ha nel pensiero di Deleuze un senso meramente storico-cronologico, ma un «carattere propriamente trascendentale, transtorico»³, si è manifestata secondo la sua lettura nell'urgenza – presente dal 1945 in Italia con il neorealismo, nel decennio successivo in Francia con la *nouvelle vague*, e in quello ancora successivo in Germania – di abbandonare la forma narrativa classica. In tal modo possono emergere nel film «situazioni puramente ottiche e sonore», immagini sconnesse dai legami percettivi e dislocate in uno spazio svuotato, e una precisa connotazione teorica. Questa nuova modalità, che sembra offrire una rinnovata autonomia all'immagine in sé, ha naturalmente le sue cause sociali, economiche e politiche, ma si concretizza in primo luogo in una diversa attitudine stilistica del film, non più centrato sul rapporto causa-effetto, percezione-azione tipico della concatenazione di eventi nel cinema narrativo classico. Al regime cinematografico della modernità viene associata, come abbiamo detto, la possibilità di una presentazione diretta del virtuale e della temporalità «in persona»: laddove nel cinema classico il procedere degli eventi era mostrato attraverso l'azione dei personaggi, grazie al movimento, il nuovo modo del narrare rende indiscernibili il vero e il falso sin dalla scelta dei temi ed è reso visibile, per esempio, grazie all'uso di *décadrages* e falsi raccordi.

La novità dello stile cinematografico di movimenti o autori della modernità era già stata sottolineata, naturalmente, dai teorici; vale la pena ricordare per esempio le pagine di Bazin sul neorealismo, volte ad accentuare la distanza della nuova forma cinematografica con quella classica. Nel saggio sulla scuola italiana della Liberazione, parlando di *Paisà* (1946) di Roberto Rossellini, il critico francese metteva in rilievo proprio la differenza tra le due logiche narrative: quella moderna neorealista in cui lo spirito dello spettatore, messo a confronto con i frammenti di realtà sconnessi in un montaggio ellittico, deve passare da un fatto all'altro «come si salta di pietra in pietra per attraversare il fiume», e quella del *découpage* classico, nel quale i fatti si ingranano l'uno sull'altro «come una catena su una

³ R. De Gaetano, *Il cinema secondo Gilles Deleuze*, Bulzoni, Roma 1996, p. 101.

ruota dentata», quasi fossero messi «a servizio» della nostra immaginazione⁴.

La descrizione che Deleuze propone, al termine del primo volume sul cinema, presenta caratteri apparenti della nuova immagine, che in vario modo minacciano il sistema dell'azione: la «situazione dispersiva», insieme di spazi aleatori e svuotati; «i legami deliberatamente deboli», non più connessi secondo una logica ben determinata; «la forma-andare a zonzo», per cui lo spazio viene attraversato in modo casuale; «la presa di coscienza dei cliché», consapevolezza che un mondo così debolmente coeso trova la propria unità soltanto nei cliché correnti di un'epoca; «la denuncia del complotto»⁵, la rivelazione dell'esistenza di un potere occulto, che nutre i cliché ma, confondendosi con i suoi stessi effetti, non può essere circoscritto.

In *Germania anno zero* di Rossellini, film nel quale queste caratteristiche appaiono tutte insieme con evidenza, il protagonista bambino è personaggio certamente più «veggente» che «attante», e vaga nella realtà dispersiva della Berlino distrutta del dopoguerra minacciato dai cliché del tempo al punto da compiere un atto di denuncia estrema. In Francia, la *nouvelle vague* elaborerà in senso riflessivo le caratteristiche del neorealismo, attuando un ulteriore allentamento dei legami senso-motori, creando un cinema dalle situazioni ottiche e sonore pure, in cui gli oggetti, i segni, gli atti, non sono più funzionali all'azione scenica ma acquisiscono valore autonomo.

Tra i tanti film che si potrebbero citare, immagine simbolo del cinema francese della *nouvelle vague* è quella del volto di Jean-Paul Belmondo coperto di vernice blu nel finale di *Pierrot le fou* (*Il bandito delle ore 11*) di Jean-Luc Godard, racconto – totalmente privo di legami senso-motori – del folle viaggio di Marianne e Ferdinand-Pierrot: al totale disordine della narrazione e alla rarefazione dei personaggi corrisponde la pregnanza estetica di ogni scena, la ricchezza stilistica di un film che mescola pellicola

⁴ Questo stesso carattere discreto delle immagini, che nel cinema moderno guadagnano una loro autonomia estetica quasi emergendo dalla narrazione e proponendosi nella loro potenza visiva, viene definito da Rancière «grande paratassi» del cinema moderno in *Il destino delle immagini* (2003), Pellegrini, Cosenza 2007.

⁵ G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., p. 239.

4. Infine, anche per quel che riguarda l'istanza del *racconto* – cioè la relazione tra soggetto e oggetto, laddove oggettivo è ciò che vede la macchina da presa, soggettivo il punto di vista del personaggio – il cinema cristallino scardina l'elemento veridico, ovvero l'adeguazione tra i due punti di vista, rendendone impossibile un'identificazione certa e inequivocabile. Nel «cinema di poesia» teorizzato da Pasolini la macchina da presa adotta per esempio una visione interiore, che arriva a simulare il modo e il punto di vista dei personaggi in un rapporto mimetico, al punto che le immagini oggettive e soggettive si mescolano e si contaminano tra loro divenendo indistinguibili. Scriveva Pasolini nel suo saggio sul cinema di poesia, quello di autori come Antonioni, Godard e Bertolucci:

La formazione di una “lingua della poesia cinematografica” implica dunque la possibilità di fare, al contrario, degli pseudo-racconti, scritti con la lingua della poesia: la possibilità di una prosa d'arte, di una serie di pagine liriche [...]. La macchina, dunque, si sente, per delle buone ragioni: l'alternarsi di obbiettivi diversi, [...] ecc. ecc., tutto questo codice tecnico è nato quasi per insofferenza alle regole, per un bisogno di libertà irregolare e provocatoria, per un diversamente autentico o delizioso gusto dell'anarchia: ma è divenuto subito canone, patrimonio linguistico e prosodico, che interessa contemporaneamente tutte le cinematografie mondiali¹³.

Deleuze lo riprende in maniera quasi letterale, per descrivere lo stile del cinema moderno, né soggettivo né oggettivo:

Il racconto non si rapporta più a un ideale del vero che ne costituisce la veridicità, ma diventa uno “pseudo-racconto”, un poema, un racconto simulante o piuttosto una simulazione di racconto. Le immagini oggettive e soggettive perdono la loro distinzione, come pure la loro identificazione, a vantaggio di un nuovo circuito in cui si sostituiscono in blocco, o si contaminano, e si scomporgono e ricompongono¹⁴.

Se Deleuze ravvisa l'origine di questo cambiamento nei film di Fritz Lang e, ancora una volta, di Welles, questa trasformazione del nesso soggetto-oggetto risulta ancora più interessante nel genere cinematografico che più di ogni altro ha preteso al vero: il cinema

¹³ P.P. Pasolini, *Il “cinema di poesia”*, in *Empirismo eretico*, cit., pp. 185-186.

¹⁴ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 167.

presentato come documentario o inchiesta. Questo rinvenire una nuova volontà di fabulazione, al di là di reale e fittizio, nel cinema diretto, realistico è tra i momenti maggiormente significativi dell'urgenza di nuove modalità espressive. Se già nei capolavori del classico cinema documentaristico l'ideale di verità, sublimato dalla forza selettiva e moltiplicante delle riprese, rimaneva invariabilmente legato alla finzione cinematografica, da cui derivava e necessariamente dipendeva, negli anni Sessanta anche il settore del cinema di inchiesta – con i documentari, girati nel Québec, di Pierre Perrault e il *cinéma-vérité* di Jean Rouch – tende ad abbandonare gli schemi del passato per cogliere la realtà oltre la condizionante dicotomia verità-finzione. Perfino nel reportage e nel cinema di inchiesta il rapporto tra punti di vista soggettivo e oggettivo si è infatti modificato, a partire dagli anni Sessanta, per approdare con il *cinéma vérité* alla ricerca di un'autenticità che va oltre la dicotomia verità-finzione. Una circostanza esemplare di questo genere cinematografico – Deleuze si riferisce in particolare a Perrault e Rouch – è quella in cui la cinepresa coglie i personaggi in situazioni reali e quotidiane, ma proprio per mostrare la loro reazione alla sua presenza, che viene resa avvertibile al punto da stimolare un'interazione. L'alternativa reale-fittizio viene in questo modo totalmente superata, poiché l'effetto autentico sulla realtà presentato dal film viene prodotto, creato dal cinema stesso.

Con la sua critica contro la finzione Perrault intendeva abbandonare anche il modello di verità che vi soggiaceva, per approdare ad una pura «funzione di fabulazione», quella del suo popolo che nel raccontare diviene altro da sé, senza mai essere finto; anche qui la potenza del falso offre al personaggio reale, allo stesso regista, la possibilità di invenzione, creando, nel «flagrante delitto di leggendare», la propria storia. Il cinema non deve cogliere l'identità di un personaggio, reale o fittizio, attraverso i suoi aspetti oggettivi e soggettivi, ma il divenire del personaggio reale quando si mette egli stesso a «finzionare» (*fictionner*), quando entra «in flagrante delitto di leggendare» e contribuisce così all'invenzione del proprio popolo¹⁵.

Allo stesso modo l'opera di Rouch, che inizia con inchieste etnografiche nei paesi africani per giungere al film di finzione a

¹⁵ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., pp. 168-169.

partire da *Dionysos*, può dirsi *cinéma-vérité* poiché, al di là di ogni ideale prestabilito di realtà al quale ricondurre la finzione, è divenuto produttore, creatore di verità. I personaggi di Rouch – ed insieme il regista, che con l'uso di una cinepresa attiva e partecipante diviene egli stesso personaggio – nel dispiegarsi dei racconti simulanti, e nel continuo divenire altro da sé, costituiscono un'immagine che supera i confini del presente, per cogliere il prima e il dopo, dimensioni collegate in una continua trasformazione; ciò che emerge qui è l'immagine diretta del tempo, nella forma del divenire ininterrotto.

È necessario che il personaggio sia prima reale perché affermi la finzione come potenza e non come modello, è necessario che si metta ad affabulare per affermarsi ancor più come reale e non come fittizio. Il personaggio continua a diventare altro e non è più separabile da questo divenire che si confonde con un popolo¹⁶.

5. Occorre sottolineare a questo punto come la distinzione tra cinema moderno e regime classico – che abbiamo detto essere già presente in un certo senso in Bazin – è assunta da Deleuze con altra radicalità, essendo posta a fondamento della sua intera teoria del cinema, che viene ripartita, appunto, nei due volumi sull'immagine-movimento, forma classica, e l'immagine-tempo, forma moderna. È proprio la possibilità di una distinzione netta tra le due epoche del cinema che viene messa in discussione da Jacques Rancière in *La favola cinematografica*¹⁷. In primo luogo, Rancière vede nelle due modalità proposte da Deleuze non due momenti separati che si costituiscono in opposizione, ma due diversi punti di vista sull'immagine, uniti piuttosto in una «spirale infinita». Questa prima basilare diversità di opinione viene fondata da Rancière sull'affermazione della difficoltà che nasce dal voler sovrapporre le cesure della Storia a quelle interne all'immagine, cioè dal tentativo di Deleuze di attuare un'immediata connessione tra l'arte e alcuni eventi esterni ad essa. Come è possibile – ci si domanda – dividere in due una classificazione che

¹⁶ Ivi, p. 170.

¹⁷ J. Rancière, *La favola cinematografica* (2001), ETS, Pisa 2006.

riguarda i tipi di segni a partire da una circostanza che si presenta eterogenea rispetto ad essi? Occorre però osservare subito, in merito a questa prima obiezione, che arte e storia sono piani diversi ma non separati, e che la possibilità di una ripercussione sull'arte degli accadimenti storici e politici non sembra contestabile. Tutto ciò ancora di più all'interno di una visione – convincente – come quella dello stesso Rancière, che in più di una occasione ha teorizzato un legame forte tra estetica e politica. In *Le partage du sensible*¹⁸, proprio nelle pratiche artistiche erano state individuate infatti le forme visibili di una organizzazione del sensibile, una «partizione» fondata sui modi del fare, sulla politica, sulle forme di attività del cittadino.

Tornando alla distinzione tra classico e moderno nel cinema, che Deleuze definisce due logiche distinte dell'immagine, si tratta invece per Rancière di una distinzione a livello trascendentale: le stesse immagini possono cioè essere guardate dal punto di vista di una filosofia della natura, che le considera eventi della materia, oppure da quello di una filosofia dello spirito, che le guarda come forme del pensiero, senza ipotizzare un momento di rottura che rimandi alla crisi della modernità. Le potenzialità delle situazioni ottiche e sonore pure proprie dell'immagine-tempo sarebbero già liberate in quella che Deleuze, in *Immagine-movimento*, aveva definito immagine-affezione, ovvero un'immagine che, caratterizzandosi per un'esitazione nella risposta attiva, lascia emergere in modo predominante le qualità sensibili. Ciò sarebbe dimostrato dal fatto che alcuni autori trattati nel primo volume ritornano come esempi di una nuova configurazione dell'immagine nel secondo; l'esempio di Rancière è Robert Bresson.

Questa nozione di modernità cinematografica come fase distinta dalla classicità sembra avere gli stessi problemi che solleva, secondo Rancière, il modernismo in generale con la sua affermazione dell'autonomia dell'arte come manifestazione di una sua essenza specifica. Occulta cioè, la complessità di quello che viene da lui definito invece il passaggio, a partire dal XIX secolo, al regime estetico delle arti, un regime in cui «l'immagine

¹⁸ J. Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La fabrique, Paris 2000.

non è più l'espressione codificata di un pensiero o di un sentimento. Essa non è più un duplicato o una traduzione, bensì una maniera in cui proprio le cose parlano o tacciono»¹⁹. Questo riscatto dall'esigenza mimetica è garantito non tanto dalla liberazione e dall'autonomia dell'arte da ogni urgenza rappresentativa, quanto dalla unità dei contrari manifesta in questo tipo di immagine: l'unione tra la pura passività delle cose e la pura attività della creazione. Il cinema incarnerebbe allora il compimento (e insieme la confutazione) del regime estetico, unendo la passività dell'occhio meccanico della cinepresa e l'attività del regista come volontà sovrana:

Il cinema è, grazie al suo dispositivo materiale, l'incarnazione letterale di questa unità dei contrari, l'unione dell'occhio passivo e automatico della macchina da presa e dell'occhio cosciente del cineasta. [...] Diversamente dallo scrittore o dal pittore, che sono essi stessi gli agenti del loro diventare-passivi, la macchina da presa non può non essere passiva. L'identità dei contrari è data fin dall'inizio, ed è dunque fin dall'inizio persa²⁰.

La necessità di una visione più complessa della modernità artistica in generale, in cui l'autonomia è raggiunta al prezzo di un contrasto, e l'unione dei contrari – attività e passività – come motore del cinema in particolare, sono certamente istanze molto importanti e feconde. Per esempio, la definizione del cinema come «favola contrastata», a indicare la correlazione tra visibile e dici-bile nei termini di una interdipendenza, risolve in modo persuasivo il dibattito su «cinema: arte visiva o narrativa?» che aveva animato gli inizi delle teorie (e che ancora suscita dibattiti in ambito analitico angloamericano). Il contrasto tra i due elementi del doppio regime rappresentativo del cinema sta ad indicare che, secondo Rancière, l'elemento visibile può manifestarsi cinematograficamente in tutta la sua forza soltanto emergendo dal racconto, cioè lottando con esso, con la «favola» in senso aristotelico. La potenza dell'immagine si presenta quindi come «scarto», in collisione con una concatenazione narrativa che diviene antagonista, ma anche forma necessaria alla sua emergenza.

¹⁹ J. Rancière, *Il destino delle immagini*, cit., 2007, p. 42.

²⁰ J. Rancière, *La favola cinematografica*, cit., p. 166.

Da questa prospettiva non consegue tuttavia l'impossibilità di individuare una fase moderna del cinema quale viene proposta da Deleuze, tenendo fermo in primo luogo il fatto che la nozione di modernità nei suoi scritti non ha mai un senso meramente e rigidamente cronologico, se non in una ricezione estremamente banalizzante. Sebbene se ne mostri la prevalenza a partire dal neorealismo, la categoria della modernità come quella della classicità guadagnano qui esplicitamente un significato trans-storico, basti pensare che viene indicato come primo film del nuovo regime del tempo *Quarto potere* di Orson Welles, uscito nel 1941. Che i due testi sul cinema non vogliono essere una storia, Deleuze lo dichiara nell'*incipit* del primo libro, che cosa egli intenda per tassonomia possiamo leggerlo e comprenderlo con chiarezza in una conversazione apparsa nel 1986 sui «Cahiers du cinéma», raccolta ora in *Che cos'è l'atto di creazione?*:

...non c'è niente di più divertente delle classificazioni, delle tavole. È come lo scheletro di un libro o il suo vocabolario, il suo dizionario. [...] Tutte le classificazioni sono di questo tipo: sono mobili, variano i loro criteri secondo le suddivisioni, sono retroattive e rimaneggiabili, illimitate. Alcune caselle sono estremamente affollate, altre sono vuote. In una classificazione si tratta sempre di mettere insieme cose in apparenza molto diverse, e di separarne di molto vicine²¹.

Dunque, tassonomia come elenco infinito e sempre mutevole. Se è vero che ogni film – classico o moderno – si presenta come una favola sdoppiata e contrastata, in cui appare lo scarto tra la passività dell'occhio meccanico e l'imposizione della scelta registica, tra la concatenazione narrativa degli eventi e la forza dell'immagine pura, è possibile riconoscere con Deleuze un tratto prevalente di libertà da certi schemi e di autoriflessività nel cinema di una certa epoca, senza avere la pretesa di costruirvi una storia del cinema, né uno schema rigido entro il quale ogni elemento debba combaciare con i restanti una volta per tutte. Gli indizi di questa trasformazione dell'immagine si riconoscono nello stile della regia – i movimenti di macchina, il ritmo e i modi del montaggio – ma anche nell'interesse per alcuni temi e figure

²¹ G. Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione?*, cit., pp. 30-31.

ricorrenti (il bambino, l'infermo, il folle, la nevrotica). Queste incarnazioni di una impossibilità nella risposta percettiva, più che delle allegorie necessarie – poiché la rottura dei legami senso-motori «è introvabile in quanto differenza effettiva fra diversi tipi d'immagine», come vuole Rancière²² –, rappresentano i segni di una rinuncia all'azione e di una impotenza che trova una sua ragione forte.

La radice della distinzione tra i due tipi di immagine sta proprio nell'emergere di una dimensione differente per natura, della virtualità come tempo in sé, e dell'abbandono dell'attualità, ovvero – uscendo dalla terminologia propria di Bergson usata da Deleuze – l'idea che la situazione e i personaggi esistono nel cinema moderno indipendentemente dall'azione, anzi sembrano guadagnare la propria esistenza proprio a patto di trovarsi nell'intervallo del movimento, non semplicemente superando lo schema motorio, ma rompendolo dal di dentro. E questo è anche quello che Deleuze indica come differenza tra immagine-affezione, ancora interna al regime organico del movimento, e immagine-tempo: l'esitazione che caratterizza entrambe si risolve in un caso sul piano dell'attualità e nell'altro con una vera e propria immersione nella memoria. Si può citare al riguardo ancora una volta Maurizio Grande:

Deleuze può classificare l'immagine-affezione nell'immagine-movimento (e non nell'immagine-tempo) poiché qui si ha la rappresentazione indiretta del tempo dell'interiorità mediante l'interruzione dell'azione "montata". Il primo piano interrompe lo svolgimento dell'azione e iscrive la durata dell'espressione dell'affetto su un volto iscritto in uno spazio qualsiasi sottratto a un ambiente determinato e alla rappresentazione indiretta del tempo data dal montaggio²³.

Rientrando nel linguaggio bergsoniano di *Materia e memoria*, si può parlare nel caso dell'affezione di un'esitazione nella risposta che non provoca però un «salto» nella memoria, ma rimane nel presente senso-motorio del riconoscimento meccanico, mentre l'immagine-tempo prevede la ricerca nel passato che definisce

²² J. Rancière, *La favola cinematografica*, cit., p. 164.

²³ M. Grande, *Il cinema in profondità di campo*, cit., p. 386.

il riconoscimento attento. A partire da una prospettiva non storico-cronologica, ma descrittiva e classificatoria nel senso specifico e paradossale indicato da Deleuze, l'identificazione di una tensione interna all'arte cinematografica che denota la sua appartenenza al regime estetico come unità dei contrari (sovrapposizione e gioco di due diverse attitudini) non impedisce la possibilità di una nuova moderna modalità dell'immagine, con i suoi propri caratteri dominanti dal punto di vista del contenuto e della forma, e in cui la dimensione virtuale si fa prevalente e direttamente esibita.

v.

Falso

1. La questione del falso, centrale nella filosofia del cinema di Deleuze, come si è visto affrontando il tema del cinema della modernità nella sua differenza rispetto al cinema classico, anima l'interpretazione che Deleuze dà della poetica di un regista fuori dal comune e dalla personalità debordante come Orson Welles, su cui vale la pena soffermarsi. Le numerose interviste di cui fu protagonista Welles nel corso della sua carriera rivelano un personaggio vitale e contraddittorio, che si concede generosamente, pronunciandosi su questioni impegnative e sostanziali con disinvolta noncuranza e senza rinunciare al gusto per il paradosso. Sempre contraddistinti dalla grandiosità del suo stile – aristocratico e anarchico, come si definì egli stesso – trovano spazio atteggiamenti e reazioni differenti tra loro: il regista appare autoritario con il giovane Peter Bogdanovich, che si prepara con puntiglio ai loro incontri per il libro-intervista¹; sembra autenticamente rattristato da giudizi anche solo parzialmente negativi sulla sua opera, cui reagisce a volte in modo piccato; è a tratti desideroso di rivalsa a tratti sfuggente nel raccontare le celeberrime sfortunate vicende produttive di alcuni suoi film. Convinto del primato dell'opera sull'autore, Welles rivela talvolta una certa impazienza riguardo le questioni teoriche, per esempio nelle interviste con i critici dei «Cahiers du cinéma»², e spesso sminuisce l'importanza attribuita alla regia e alle dichiarazioni di metodo.

¹ Racconta Bogdanovich nella sua introduzione al libro che raccoglie le interviste al regista dal 1968 al 1973 che Welles, rivedendo il testo, ha modificato non solo le sue risposte, ma a volte persino le domande e le affermazioni dell'intervistatore: O. Welles, P. Bogdanovich, *Io, Orson Welles* (1972), Baldini & Castoldi, Milano 1999, p. 21.

² Cfr. le interviste a Welles di André Bazin e Charles Bitsch («Cahiers du cinéma», giugno 1958) e di Bazin, Bitsch e Jean Domarchi («Cahiers du cinéma», settembre 1958), raccolte poi in M.W. Estrin (a cura di), *It's all true. Interviste sull'arte del cinema* (2002), Minimum fax, Roma 2005, pp. 78-95 e pp. 96-130.

Nonostante questa pluralità di comportamenti e posizioni, o forse proprio attraverso il brillante intreccio di tutti questi elementi, emerge però un tratto comune che è la cifra più nitida della personalità e dell'opera di Welles: l'amore per la vita e per l'esistente, cui il regista aderisce totalmente e di cui accetta in modo consapevole le inevitabili contraddizioni. L'indulgente accoglienza che Welles offre alla contraddittorietà del reale – evidente nei suoi personaggi, se è vero che, usando le parole che Shakespeare fa dire ad Amleto riguardo l'arte drammatica, il cinema deve «offrire alla natura lo specchio» – non affiora soltanto formalmente, ma viene più volte tematizzata in modo esplicito. A Kenneth Tynan che gli chiede chiarimenti sull'inconciliabilità di alcune sue affermazioni, risponde:

Sono trent'anni che la gente mi chiede come faccio a conciliare X con Y! La risposta più vera è che non concilio nulla. Tutto quel che mi riguarda è in contraddizione, e lo stesso vale per tutte le persone che conosco. Siamo tutti fatti di opposizioni: viviamo tra due poli. Ci sono un filisteo e un esteta, un assassino e un santo in ognuno di noi. I due poli non si conciliano. Si riconoscono e basta³.

È all'interno di questa visione perennemente conscia della doppiezza e delle ambiguità umane che nasce la straordinaria capacità di Welles nel creare, e nella maggior parte dei suoi film anche interpretare, personaggi grandiosamente negativi, sempre animato da un'adesione affettuosa. Il regista, «cavallerescamente», offre infatti ai colpevoli tutte le giustificazioni possibili per i loro crimini, li avvolge in una atmosfera tragica, rendendo impossibile allo spettatore elaborare una valutazione morale netta. Il magnate della stampa protagonista di *Citizen Kane* (1941; *Quarto potere*) è un uomo che abusa della sua autorità e del suo denaro, ma il pubblico non può non provare empatia per il personaggio, che unisce alla grandiosità delle sue imprese la malinconia del perdente. La possibilità di esprimere un giudizio è inoltre complicata dal fatto che non sappiamo quale sia il vero Kane, se quello raccontato dal suo tutore, dalla moglie, dall'amico, dal suo

³ Intervista di K. Tynan, «Playboy», marzo 1967, raccolta in *It's all true. Interviste sull'arte del cinema*, cit., p. 211.

collaboratore o dal maggiordomo. In *Othello* (1952; *Otello*) Jago è certamente il traditore, la cui perfidia non ha altro motivo, dirà Welles, se non la sua indole, ma lo stesso Otello è incapace di capire la complessità del reale e il movente della sua ricerca della verità è un'odiosa gelosia. La trama di *Mr. Arkadin* (1955; *Rapporto confidenziale*) è costituita da un continuo scambio di ruoli, tutti all'insegna della finzione: il miliardario Arkadin viene avvicinato dall'avventuriero Van Stratten che vuole ricattarlo, ma a sua volta incarica quest'ultimo di ricostruire il suo passato non perché lo abbia realmente dimenticato a causa di un'amnesia, come vuole far credere, bensì allo scopo di eliminare i testimoni delle sue colpe, tra cui alla fine lo stesso investigatore.

In *Touch of Evil* (1958; *L'infemale Quinlan*) tutti i personaggi principali sono a ben guardare moralmente equivoci. Il capitano Quinlan, che per incastrare i veri colpevoli usa prove false, ha i modi e l'aspetto di un vero malvagio, ma, con metodi disonesti, opera al servizio della giustizia – «a suo modo, era un grand'uomo! Cosa importa quel che dice la gente?», dirà di lui dopo la sua morte l'ambigua cartomante Tanya, interpretata da un'eccezionale Marlene Dietrich –; Menzies, devoto assistente di Quinlan, compie un vero e proprio tradimento nei confronti dell'amico, nonostante questo gli avesse in passato salvato la vita; persino l'integerrimo agente Vargas, come noterà in un'intervista lo stesso Welles, pur di smascherare i crimini di Quinlan, da cui è quasi ossessionato, non esita a trascurare la moglie, mettendola in pericolo.

Una trama piena di inganni è anche quella di *The Lady from Shanghai* (1948; *La signora di Shanghai*), in cui il marinaio O'Hara si innamora della moglie del facoltoso avvocato Bannister, che lo assume sul loro yacht in partenza per i mari del Sud; tornati a San Francisco, il marinaio, tra menzogne, sparatorie e ricatti, cade nella trappola ordita da Bannister e viene ingiustamente accusato dell'omicidio del suo socio. Il celebre e visionario finale, in cui O'Hara, sfuggito alla giustizia, assiste alla resa dei conti tra il miliardario e la moglie Elsa (interpretata da una Rita Hayworth trasformata da Welles in una dark lady e resa il più possibile diversa dal cliché della diva hollywoodiana), si svolge nella stanza degli specchi di un luna-park, simbolo della moltiplicazione degli inganni e del deformarsi delle identità. Rispetto ai film

già citati, qui il regista interpreta eccezionalmente la parte dell'eroe positivo, moralista e ingenuo fino alla credulità. Significativa e ironica appare tuttavia la sua battuta finale, che con tono canzonatorio rimette in dubbio le certezze acquisite: «La mia innocenza brilla [...] ma innocente o colpevole non significa niente. L'importante è saper invecchiare bene».

L'ambiguità morale di queste figure portate in scena da Welles – per citare solo alcuni dei film in cui è evidente il rifiuto del giudizio nei confronti dei suoi personaggi⁴ – è un elemento che viene sottolineato dai critici sin dalle sue prime opere: da François Truffaut in un articolo apparso su «Arts», da André Bazin sull'«Observateur», e soprattutto nell'intervista condotta da quest'ultimo insieme a Charles Bitsch e Jean Domarchi e pubblicata sui «Cahiers du cinéma» nel 1958, il cui obiettivo dichiarato è «scoprire il personaggio ideale che corre attraverso tutti i suoi film»⁵. Inizialmente Welles tende a minimizzare la ricorrenza del tratto comune a tutte le sue grandi interpretazioni: la sua personalità d'attore sarebbe la causa della predilezione per un'umanità *bigger than life*, maestosa nella malvagità e spesso tragicamente perdente (i primi tre film citati, *Quarto potere*, *Otello* e *Rapporto confidenziale*, hanno inizio con la morte del protagonista). Come interprete, Welles afferma di avere il dovere di arricchire del meglio di sé figure moralmente odiose, di essere leale nei confronti del ruolo che recita, cui deve offrire le migliori giustificazioni. Così, non senza un certo piacere nel disorientare i suoi intervistatori, dà inizio alla conversazione manifestando il suo

⁴ La doppiezza dei personaggi e l'impossibilità di giudicare sono presenti anche in altri film di Welles, oltre a quelli citati. L'inganno del giudizio è per esempio il protagonista esplicito di *Le procès* (1962; *Il processo*), ma anche in questo caso Welles spiazzava i suoi intervistatori nel dimostrare antipatia per K., forse non responsabile di quello per cui viene perseguitato, ma ugualmente colpevole, complice della società in cui vive. Tra le altre figure grandiosamente malvagie, da ricordare è anche Harry Lime, personaggio di *The Third Man* (1949; *Il terzo uomo*) di Carol Reed interpretato da Welles, che contribuì al film scrivendo interamente i suoi dialoghi. Nell'intervista con Bazin, Bitsch e Domarchi Welles ha dichiarato in proposito: «...tutto quello che concerne questo personaggio l'ho scritto io, l'ho creato pezzo per pezzo» (p. 119), e più avanti: «detesto Harry Lime: lui non ha passioni, è freddo; è Lucifero, l'angelo decaduto» (p. 123). Per un resoconto e un'analisi approfondita dei film di Welles, cfr. J. Naremore, *Orson Welles ovvero la magia del cinema* (1978), Marsilio, Venezia 2004.

⁵ Intervista di A. Bazin, Ch. Bitsch, J. Domarchi, in *It's all true*, cit., p. 98.

odio per Quinlan, un uomo «detestabile» al pari di Kane, per il quale tuttavia – e qui ha inizio il rovesciamento – si può provare simpatia in quanto essere umano, si può sentire tenerezza e insieme ripugnanza. Allo stesso modo, Arkadin è un opportunista nato da un mondo corrotto, di cui però è la migliore manifestazione possibile, poiché il suo spirito è «coraggioso e appassionato». Di fronte all'incalzare delle domande il regista si scopre sempre di più, riconoscendo che la sua condanna è soltanto cerebrale, espressa con il pensiero e non con il cuore, fino ad ammettere il suo disinteresse, o addirittura la repulsione, per i valori retorici e sentimentali della morale borghese, in favore di una adesione alla vita in tutti i suoi aspetti, di un'etica aristocratica.

[La generosità] per me è la virtù fondamentale. Odio tutte le visioni del mondo che defraudano l'umanità anche della più piccola delle sue prerogative; se una qualsiasi fede impone di rinunciare a qualcosa di umano, io la aborro. [...] Odio chiunque voglia eliminare anche una sola nota dalla scala umana: in ogni momento si deve poterne far vibrare tutti gli accordi⁶.

Soltanto all'interno di questa visione si può concepire allora il motivo wellesiano del *character*, non semplicemente la personalità o il temperamento, ma «il modo di comportarsi quando ci si sottrae alle leggi alle quali si deve obbedienza, ai sentimenti che si provano; è il modo di comportarsi in presenza della vita e della morte»⁷. Il riferimento obbligato è quello alla storia della rana e dello scorpione raccontata in *Rapporto confidenziale*: la rana accetta di condurre lo scorpione sul suo dorso al di là del fiume credendo che questo non la pungerà poiché non sarebbe logico, dato che morirebbe anche lui; ma lo scorpione la punge ugualmente, annegando insieme a lei, perché, risponde, «non posso farne a meno, è il mio carattere». Welles gioca con le interpretazioni possibili di questa favola ogni volta che gli viene ricordata in un'intervista, e se il suo interlocutore ha creduto di riconoscere uno «scorpione» o una «rana» in uno dei suoi personaggi, nella maggior parte dei casi il regista si affretta a confutarlo o a

⁶ Ivi, p. 106.

⁷ Ivi, p. 126.

dire per esempio che sì, è vero, lo scorpione è un mascalzone, ma, in primo luogo, è la rana che è stupida. L'unico punto fermo è la convinzione al fondo di questa poetica, cioè ancora una volta l'impossibilità di conciliare le contraddizioni, il riconoscimento dell'ineluttabilità della doppiezza umana: se non è legittimo giustificare un'azione moralmente sbagliata con la pura e semplice esibizione del proprio carattere, il farlo implica una dignità e una levatura tragiche e affascinanti, una sorta di eroismo da cui è difficile non sentirsi attratti.

2. Il nietzschianesimo di Welles, già rilevato da Bazin, Bitsch e Domarchi, è al centro della lettura che del suo cinema fa Gilles Deleuze, il quale esprime il fulcro della sua critica della verità con una formula rapida e penetrante: «l'affetto come valutazione immanente al posto del giudizio come valore trascendente»⁸. Non si tratta cioè di far crollare un sistema di giudizio per contrapporre un altro criterio valutativo che si presenti come principio superiore, ma di giudicare ogni uomo e le sue azioni in base «alla vita che essi implicano»: «la vita zampillante, ascendente, che sa trasformarsi, metamorfizzarsi, secondo le forze che incontra»⁹. Come è scritto nella conclusione del suo testo del 1962 sul filosofo tedesco, Deleuze pensa a «un Nietzsche che ritira la sua posta da un gioco che non gli appartiene»¹⁰, intendendo sostituire alle consuete, errate interpretazioni – prima fra tutte quella della volontà di potenza come volontà di potere – il riconoscimento del senso della filosofia nietzschiana nell'affermazione del molteplice, della differenza, del divenire.

È questa «gioia del diverso», l'esibizione di una vita sempre innocente – un tema che naturalmente è anche profondamente deleuziano e che culmina nell'affermazione di una «estetica della credenza» («un bisogno di *credere* a questo mondo qui, di cui gli idioti fanno parte»¹¹, tema che verrà ripreso più avanti) –, che si realizza anche nel cinema di Welles. Tuttavia, se la vicinanza tra il

⁸ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 159.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia* (1962), Einaudi, Torino 2002, p. 289.

¹¹ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 193.

regista e Nietzsche è stata evidenziata sin dagli anni Cinquanta, e se l'interpretazione elaborata da Deleuze in merito alla potenza del falso nel cinema di Welles è stata ed è tuttora spesso ripresa dai critici, pochi hanno voluto sottolineare e approfondire il suo risvolto teorico più importante, e cioè che, come scrive Alain Badiou nella sua monografia su Deleuze, «la “via maestra” per accedere all'idea deleuziana della verità è la sua teoria del tempo»¹². Se nel cinema classico, al centro di *L'immagine-movimento*, il tempo narrativo emerge attraverso il movimento, secondo lo schema lineare percezione-azione che guida la storia e i personaggi, con la modernità il vero protagonista del film è il tempo in sé, presentato grazie agli opsegni e sonsegni, situazioni ottiche e sonore pure, descrizioni sganciate da qualsiasi legame con l'azione.

Come abbiamo visto, in *Immagine-tempo*, le differenze tra il regime organico, classico o cinetico, e quello cristallino, moderno o cronico, vengono riprese e precisate a partire da tre istanze: la descrizione; la narrazione, cioè lo sviluppo dello schema sensorio-motorio; il racconto, ovvero l'elaborazione del rapporto soggetto-oggetto nel film. Il capitolo nel quale avviene questa ricognizione si intitola *Le potenze del falso*: se Deleuze in queste pagine pone l'accento sul legame tra esibizione del tempo puro e messa in questione della verità, la rinuncia alla pretesa di una narrazione veridica per fare spazio alla forza della trasformazione e del divenire troverà nel cinema di Welles un inizio e un esempio imbattuto.

3. Il film che Deleuze considera il manifesto del cinema come potenza del falso è *F for Fake – Vérités et mensonges* (1975), ultimo film diretto e presentato al pubblico dal regista. *F for fake* si presenta allo spettatore come una sorta di documentario, per quanto particolare. Utilizzando alcuni materiali girati a Ibiza nel 1968 da François Reichenbach per un film-inchiesta, mai realizzato, sulla falsificazione delle opere d'arte, Welles vi mescola i ritratti di personaggi in vario modo connessi alla finzione artistica: Elmyr de Hory, pittore falsario che teorizza l'indistinguibilità di quadri autentici e quadri falsi; il suo biografo Clifford

¹² A. Badiou, *Deleuze*, cit., p. 68.

Irving, giornalista americano autore di una finta autobiografia di Howard Hughes, figura a sua volta controversa; lo stesso Reichenbach, presentato come ex mercante d'arte acquirente di alcuni falsi di de Hory. L'inserzione di scene che riprendono il regista alla moviola, mentre effettua il montaggio, rendono evidente il carattere riflessivo tipico del post-documentarismo, delle cui tendenze più nuove Welles sembra farsi interprete imponendo, come scrive Adriano Aprà, «il concetto di cinema saggistico e insieme quello del *fake documentary*»¹³. In alcune interviste, rifiutando la definizione troppo semplificante di documentario, Welles aveva infatti parlato di questo film come di un «saggio personale», un «libero saggio sulla falsificazione»; si tratta cioè di una meditazione filmata «che si declina alla prima persona singolare»¹⁴ e in cui il vero protagonista è il falso e la sua relazione con l'arte.

Alla finzione protagonista del film però – e questo è l'altro aspetto, necessario e complementare, del superamento dell'alternativa tra vero e falso – lo spettatore deve aderire pienamente, deve abbandonarsi con fiducia, e proprio l'atto del guardare e del credere in ciò che si vede sembra essere un tema, sotteso a quello più appariscente dell'intreccio di verità e menzogna, altrettanto decisivo. È questo il senso dell'episodio sul voyeurismo inserito all'inizio del film, interpretato da Oja Kodar e tratto dalla sua novella *The Girl Watchers*, in cui una donna attraente e vistosa cammina per strada seguita dagli sguardi degli uomini. Welles richiede al pubblico uno sguardo incantato, una sospensione dell'incredulità simile a quella che si crea quando si assiste ad uno spettacolo di illusionismo. «Per me», aveva detto a Bogdanovich, «la magia comincia e finisce con la figura del mago che chiede al pubblico di credere, per un momento, che la ragazza galleggia a mezz'aria»¹⁵: la deleuziana *croyance*, la credenza nel mondo, si estende anche ai suoi inganni.

¹³ A. Aprà, *Documentario*, in *Enciclopedia del cinema*, 2° vol., Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2003, p. 368.

¹⁴ Così scrive R. Nepoti in un articolo intitolato, appunto, *Orson Welles: il cinema in prima persona*, dedicato a *F for Fake* e a *Filming Othello*, in T. D'Angela (a cura di), *Nelle terre di Orson Welles*, cit., pp. 192-197.

¹⁵ Welles, Bogdanovich, *Io, Orson Welles*, cit., p. 200.

Proprio nei panni di un prestigiatore il regista compare nella prima scena, in cui si dichiara un ciarlatano e annuncia che i temi trattati saranno i raggiri, le frodi, le bugie¹⁶, aggregandosi sin dall'inizio alla serie ininterrotta di falsari da lui stesso introdotta in veste di narratore e beffardo imbonitore. Nel corso del film viene tra l'altro evocato sia il suo esordio di attore al Dublin Gate Theatre, dove era stato ingaggiato dopo aver millantato una lunga esperienza sui palcoscenici americani di Broadway, sia l'inizio del suo successo a Hollywood, cominciato «con un raggirio a bordo di un disco volante», grazie alla beffa radiofonica della Guerra dei mondi. L'unico momento in cui Welles riflette sulla sua visione dell'arte senza tonalità ironiche o mediazioni – in un'atmosfera di nostalgia per un'epoca passata, precedente alla separazione tra artista e artigiano, tra originale e falso – è il suo monologo davanti alla cattedrale di Chartres, davanti al cui fascino «il problema "giuridico" del vero e del falso si annulla nella verifica estetica: solo il brutto è "inautentico"»¹⁷. Quest'opera straordinaria di cui non si conosce l'autore viene descritta da Welles come una «foresta di pietra» che, sebbene un giorno sarà forse distrutta, testimonia il passaggio dell'uomo e l'«anonima gloria di tutte le cose».

A completare la catena di falsari, si inserisce poi il racconto della falsa avventura di Oja Kodar come modella di Picasso, terminata con una lite tra il pittore e il nonno di Oja, che avrebbe falsificato i quadri per cui lei aveva posato, distruggendo poi gli originali. A districare questo vorticoso intreccio di falsificazioni interviene Welles, ancora una volta nel ruolo del «Cosmopolita ipnotizzatore»¹⁸: un'ora prima aveva promesso di dire solo la verità e ora, al termine del film, confessa di aver mentito, perché la realtà – «lo spazzolino da denti nel bicchiere, il biglietto dell'autobus, la busta paga e la tomba» – non conta affatto e l'unica verità che interessa ai ciarlatani è l'arte.

La ricchezza e l'importanza dei temi toccati dimostra che questo film non è il risultato di un'idea dovuta a circostanze occa-

¹⁶ Prima di arrivare al titolo definitivo, ne furono ipotizzati molti altri, tra cui *Hoax* (La beffa), *Question Mark* (Punto interrogativo), *Nothing but the Truth* (Nient'altro che la verità).

¹⁷ M. Salotti, *Orson Welles, Le Mani*, Genova p. 158.

¹⁸ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 163.

sionali¹⁹, né soltanto «un'avventura dell'intelligenza, uno sfavillio di paradossi [...], un mirabolante labirinto di specchi»²⁰, ma una vera e propria dichiarazione di poetica in cui sono presenti tutti i temi cari al regista. L'illusionismo e la magia, il primato dell'opera sull'autore, sostenuto in molte interviste rilasciate a giornalisti e critici, e anche quello che Bogdanovich ha definito il pessimismo della visione wellesiana unito all'ottimismo dello stile, ma soprattutto il falso e il divenire, la menzogna che spodesta il vero e ne rovescia radicalmente la supremazia. Utilizzando le parole che Eric Rohmer ha dedicato a un'altra opera di Welles, *Rapporto confidenziale*²¹, si svolge sotto gli occhi dello spettatore un vero e proprio «raggiro universale», in cui verità e apparenza risultano indistricabilmente mescolate in una catena di falsari lunga e in trasformazione: François Reichenbach, Elmyr de Hory, Clifford Irving, Howard Hughes, Welles, Oja Kodar e suo nonno, e lo stesso Picasso. Del pittore si racconta nel film che, dopo aver bollato come falsi molti quadri con la sua firma, tra cui alcuni inequivocabilmente autentici, abbia risposto a chi gliene chiedeva ragione: «posso dipingere un falso Picasso come qualsiasi altra persona»; a venir meno allora è l'idea di verità come modello cui la menzogna si contrappone come copia, come alternativa. È l'affermazione del negativo, della differenza in sé, non riconducibile a nessuna identità e Welles realizza in pieno così tutte le trasformazioni del cinema cristallino che prima sono state ricordate: la descrizione sostituisce l'azione; la pretesa di veridicità narrativa è totalmente soppressa; l'identificazione risulta impossibile, indecidibile.

Una volta spodestato l'ideale di verità, insieme al mondo delle apparenze che lo accompagnava come suo correlato, quello che

¹⁹ Il libro di Pauline Kael *The "Citizen Kane" Book*, apparso nel 1971 (Bantam Book, New York), metteva in dubbio la paternità della sceneggiatura di *Quarto potere* – tra l'altro, l'unico aspetto del film premiato con l'Oscar, dopo ben nove candidature, tra cui quella per il miglior film, miglior regista, miglior attore – e attribuiva tutti i meriti al cosceneggiatore Herman J. Manckiewicz.

²⁰ A. Farassino, recensione a *F for Fake*, «La Repubblica», 26/03/1977, ora raccolta in T. Sanguineti, G. Placereani, a cura di, *Scritti strabici. Cinema, 1975-1988*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2004, p. 99.

²¹ E. Rohmer, *Orson Welles: «Confidential Report»*, «Cahiers du cinéma», luglio 1956, in *Il gusto della bellezza*, Pratiche Editrice, Parma, p. 222.

rimane secondo Deleuze sono i rapporti di forza tra i corpi, l'influenza di alcune forze sulle altre, tutte ormai prive di un centro unico e identificabile. L'alternanza tra lunghi piani-sequenza e montaggio frammentato tipica dei film di Welles trova intima coerenza, equilibrio e complementarità proprio nell'esibire l'intensità delle forze, riprese simultaneamente nelle loro relazioni o singolarmente, in una successione spezzata, a riproporre il moltiplicarsi dei centri motori che già si produceva nella trama narrativa o grazie all'ambiguità dei personaggi. Nell'opera wellesiana si compie per la prima volta la mutazione cinematografica per cui al movimento lineare costruito attorno a un fulcro d'azione si sostituisce un movimento aberrante, anomalo, che acquisisce autonomia dalle sue strutture fisse permettendo la liberazione del tempo in sé.

Quello che appare in *F for Fake* come negli altri film di Welles non è tuttavia la totale assenza di un centro (che secondo Deleuze si realizza pienamente nella cinematografia di Alain Resnais), ma una radicale metamorfosi del concetto:

...il centro non era più senso-motorio e da una parte diventava ottico, determinando un nuovo regime della descrizione, dall'altra, contemporaneamente, diventava luminoso, determinando una nuova progressione della narrazione²².

Il centro non è più una costante spaziale o motoria, ma diviene in primo luogo un punto di vista, uno sguardo a partire dal quale i differenti elementi ripresi istituiscono una serie in continuo divenire. Il susseguirsi di immagini piane nel montaggio corto presenta quindi un avvicinarsi di descrizioni e produce la concatenazione, la collezione di varie figure, o di diversi aspetti di uno stesso personaggio, metamorfizzati gli uni negli altri. L'altra faccia di questa «architettura della visione» è invece una teoria delle ombre, in cui la proiezione a partire da una fonte luminosa e lontana possa marcare e mettere in rilievo i volumi dei

²² G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 162. Deleuze riprende in queste pagine le analisi sul barocco condotte da Michel Serres in *Le système de Leibniz*, Presses Universitaires de France, Paris 1968. Con la profondità di campo Welles avrebbe riprodotto in epoca moderna quella mutazione di pensiero che si era compiuta in pittura nel XVII secolo.

corpi, le opposizioni e i legami tra le molteplici forze in gioco: è la profondità di campo dei piani-sequenza wellesiani.

A imporsi nel cinema di Welles è alla fine un unico protagonista, il falsario, esibito nelle sue trasformazioni: le serie di figure che rappresentano le metamorfosi del falso, legate tra loro da tradimenti e imposture, si possono individuare a partire da *La signora di Shangai* (nel «terzetto infernale» costituito dall'avvocato Bannister, la moglie e il suo socio) fino alla grande catena di personaggi di *F for Fake*. Qui la collezione dei falsari è «estensiva e perfetta», e si dipana dall'«uomo verace», che è il presupposto per l'esistenza del falsario, il suo alibi, fino all'artista stesso, nelle cui creazioni la potenza del falso, l'indecidibilità tra verità e apparenza, è elevata al massimo grado. L'artista, che porta a compimento la schiera dei falsari, a differenza del semplice mentitore non pietrifica, non si cristallizza in una figura della metamorfosi «prendendo una forma» differente da sé, ma coglie la trasformazione in se stessa, inserendola nella prospettiva temporale del divenire: l'inganno diviene in questo caso creazione del nuovo. Se cioè la metamorfosi propria dei falsari si limita alla forma, nell'arte la cosa stessa si trasforma in qualcosa di nuovo, «perché la verità non può essere raggiunta, trovata né riprodotta, deve essere creata»²³. L'artista – è la conclusione di Welles, di Deleuze, ma anche di Nietzsche e Bergson – è creatore di verità.

Con le sequenze di personaggi in trasformazione, che popolano i film di Welles come gradi più o meno elevati della volontà di potenza, si realizza secondo Deleuze una liberazione del tempo dalla sua subordinazione al movimento, che si specifica in particolare nella qualità del divenire. Si tratta della seconda specie del cronosegno, che consiste nel «tempo come serie», cioè una successione non più esteriore, empirica o cronologica, ma intrinseca, cronica, in cui il «prima e il dopo non sono più [...] determinazioni successive del corso del tempo, ma le due facce della potenza, o il passaggio dalla potenza a una potenza superiore»²⁴. La serie come immagine-tempo diretta ha come sua caratteristica quella di mettere in questione l'idea di verità,

²³ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 164.

²⁴ Ivi, p. 304.

perché il falso – scrive Deleuze – cessa d'essere una semplice apparenza, o perfino una menzogna, per giungere a questa potenza del divenire che costituisce le serie e i gradi, che supera i limiti, opera le metamorfosi e sviluppa su tutto il suo percorso un atto di leggenda, di fabulazione²⁵.

Quando il movimento perde il suo centro e diviene aberrante in favore dell'autonomia del tempo, i paradossi che vengono alla luce – l'impossibilità di evocare il passato, l'emergere di un presente inutile, l'unione di un prima e un dopo nel divenire incostante – dettano una nuova logica che scardina l'ordine o la serie temporale, facendo crollare l'ideale di verità. A questo tema si lega l'istanza nietzschiana dell'adesione alla *vita*, concetto a cui è dedicato il prossimo capitolo, in cui ci facciamo accompagnare da questa lunga citazione tratta dal libro di Deleuze su Nietzsche, del 1962:

L'attività della vita è simile alla potenza del falso: inganna, dissimula, affascina, seduce. Ma, per realizzarsi, la potenza del falso deve subire una selezione, deve raddoppiarsi o ripetersi, elevarsi a una potenza più alta, alla potenza di una *volontà di ingannare*, di una volontà artistica in grado, essa sola, di competere e opporsi con successo all'ideale ascetico. Ed è peculiare all'arte di inventare menzogne che elevano il falso alla più alta potenza affermativa, di trasformare la *volontà di ingannare* in un qualche cosa che si afferma nella potenza del falso. Per l'artista, *apparenza* non significa più negazione del reale, ma significa selezione, correzione, raddoppiamento, affermazione²⁶.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, cit., p. 131.

VI.

Vita

1. Una visione complessiva dell'opera di Gilles Deleuze lascia intuire una strana ma forte coerenza, una coesione inaspettata in un pensiero aperto verso molteplici direzioni, dovuta proprio alla circolazione continua dei concetti, che, rimandando l'uno all'altro, risultano invariabilmente connessi tra loro. Tra le questioni che attraversano tutta la sua opera, e che risalta con evidenza anche nei due testi sul cinema, ritorna la domanda sulla natura della filosofia. Come abbiamo detto, se l'arte crea aggregati sensibili, personaggi, immagini, suoni, la filosofia crea nuovi concetti dietro i quali si nascondono le domande, i problemi di un'epoca. Si tratta dunque di una pratica concettuale, che non ha immediatamente a che fare con il vero e il falso, non è per nulla astratta, ma anzi molto concreta perché si presenta come una fabbricazione, un'invenzione di concetti che possano aprire uno spazio problematico. Filosofia e arte entrano così in un mutuo rapporto di risonanza, non perché l'una rifletta sull'altra, ma per ragioni intrinseche: entrambe sono «da considerare a tutti gli effetti come specie di linee melodiche estranee le une alle altre che non smettono di interferire»¹. La filosofia non ha nessun primato riguardo all'attività riflessiva, ma non soffre nemmeno di inferiorità in merito all'atto di creazione.

Se filosofare è propriamente trovare la domanda, sollevare il problema, e inventare sempre nuovi concetti, lo studio della storia della filosofia è allora un tirocinio, un apprendistato in cui, a partire dal concetto originale, creato da un autore, si risale al suo problema, alla domanda cui il nuovo concetto vuole rispondere. Nel commentare testi filosofici non si attua una duplice astrazio-

¹ G. Deleuze, *Pourparler* (1990), Quodlibet, Macerata 2000, p. 166.

ne, non si riflette sull'esito di una precedente riflessione, ma si fa un ritratto filosofico (ed ecco di nuovo l'analogia con l'arte, con la pittura): un ritratto mentale, concettuale, che non ripropone ciò che un pensatore ha detto, ma esplicita quello che ha sottinteso, il non detto che è presente in ciò che dice. Tuttavia, è anche vero che si studia un autore quando si condivide con lui l'urgenza di un problema, quando si ha in comune con lui l'originalità di un concetto, come abbiamo visto accadere con Bergson; per questo motivo non c'è alcuna differenza tra filosofia e storia della filosofia². E nel corso della sua opera Deleuze non ha mai smesso, infatti, di commentare altri autori e contemporaneamente, nel far questo, di affermare il proprio personale ed originale pensiero.

Tra gli autori con cui Deleuze ha in comune una causa c'è Nietzsche, filosofo dell'immanenza insieme a Spinoza, pensatore che ha respinto qualsiasi principio trascendente, qualsiasi istanza che oltrepassa la terra e gli uomini. E uno dei «punti di indiscernibilità» tra i loro pensieri – insieme a quel concetto di filosofia di cui ho appena detto – è il concetto di vita come potenza inorganica, divenire, forza che tende incessantemente a superare se stessa e insieme rapporto tra le forze in gioco. Si tratta anche in questo caso di un tema che pervade l'intera opera deleuziana, riecheggiando e coinvolgendo molti altri aspetti in una circuitazione che dà al suo procedere speculativo quella particolare coerenza di cui si parlava: basti ricordare che il suo ultimo scritto, *L'immanence: une vie...*³, è dedicato proprio all'idea di una vita indeterminata, libera da ogni individuazione. Concentriamoci, tuttavia, in primo luogo sul testo di Deleuze del 1962 dedicato a Nietzsche, testo che ha innanzi tutto il merito di aver inaugurato una nuova lettura del filosofo tedesco in Francia, liquidando le consuetudini interpretative dei decenni precedenti⁴.

² Di questo argomento Deleuze parla a lungo anche nella videointervista a cura di Claire Parnet *Abecedario di Gilles Deleuze*, DeriveApprodi, Roma 2005.

³ In "Philosophie", 47, settembre 1995, pp. 3-7.

⁴ Cfr. G. Vattimo, *Introduzione a Nietzsche*, Laterza, Roma-Bari 2005, pp. 146-147; M. Vozza, *Nietzsche e il mondo degli affetti*, Ananke, Torino 2006, pp. 146-151.

2. La lettura deleuziana di Nietzsche parte dalla ripresa dell'unione presocratica, ormai dimenticata, di pensiero e vita, unità complessa in cui è la vita ad attivare il pensiero ed il pensiero ad affermare la vita. Scriverà Deleuze in modo molto chiaro nella introduzione all'antologia di testi nietzschiani del 1965:

ormai abbiamo solo esempi in cui il pensiero imbriglia la vita, la mutila, la doma, ed esempi in cui la vita si prende la rivincita, perdendosi con esso. Non abbiamo altra scelta se non tra vite mediocri e pensatori folli⁵.

La perdita di questa unità complessa di vita attiva e pensiero affermativo era stata esposta molto dettagliatamente nel libro di tre anni prima, in cui il tentativo di sottrarre Nietzsche ad ogni lettura in chiave dialettica e il riconoscimento del senso della sua filosofia nell'affermazione pura del divenire sono attuati a partire dalle nozioni nietzschiane di senso e valore.

Se per Nietzsche la coscienza è soltanto il sintomo di una trasformazione più profonda, dell'attività inconscia di forze che non fanno parte dell'ordine spirituale, il senso di un fenomeno, un oggetto, un corpo, è dato dalla qualità della forza che giunge ad appropriarsene dominandone un'altra di tipo differente. Il rapporto tra le forze in gioco non riguarda tuttavia un corpo inerte, poiché questo non si caratterizza mai come qualcosa di neutro, ma è esso stesso una forza, che si sottomette a quella, tra le forze in lotta, che è più affine al suo senso. L'essenza di un fenomeno non viene negata da Nietzsche, ma fatta derivare dall'affinità tra questo e le forze che se ne impadroniscono: alla domanda «che cosa?» si sostituisce la domanda «chi?», che si chiede in primo luogo quali siano le forze dominanti, considerando i fenomeni sintomi delle forze che li sottendono. Un corpo è dunque il frutto di un dominio, un «prodotto arbitrario» la cui unità è determinata dal rapporto tra forze dominanti e forze dominate. Pensare ad un'uguaglianza tra due forze, credere che il loro incontro possa produrre un esito paritario, è l'illusione in cui secondo Nietzsche incorre la scienza, poiché l'essenza di una forza è proprio la differenza di quantità tra le due forze che l'hanno origi-

⁵ G. Deleuze, *Nietzsche* (1965), SE, Milano 1997, pp. 21-22.

nata, la risultante del loro incontro: è l'elemento differenziale, dirà Deleuze, che costituisce la sua qualità. Vi sono dunque forze attive, affermative, che spingendosi all'estremo affermano la loro differenza, e forze reattive, della negazione, che possono giungere a dominare quelle attive non formando una forza più grande – che acquisisca a sua volta una qualità attiva – ma agendo per scomposizione, separando la forza attiva da ciò che è in suo potere e coinvolgendola nella reazione.

Sulla volontà di potenza nietzschiana come continuo «potenziamento della vita», sul rapporto tra le forze e l'agire delle forze reattive, che «prosciugano la forza dall'interno», separandola da se stessa, si pronuncia Roberto Esposito nel suo *Bios. Biopolitica e filosofia*. Secondo l'autore, il paradigma immunitario moderno di «protezione negativa della vita» è presente nella filosofia nietzschiana in due sensi: come processo dal cui contagio Nietzsche invita a difendersi – in quanto ciò che permette la conservazione è anche ciò che blocca l'espansione vitale –, ma anche come processo di decadenza da assecondare e accelerare per liberare il campo in favore di nuove forze affermative. Nella lettura di Deleuze non sembra esservi un conflitto irriducibile tra questi due atteggiamenti, poiché il trionfo delle forze affermative, esito necessario della storia del nichilismo stesso, è un vero e proprio rovesciamento, che non avviene gradualmente, ma attraverso una trasmutazione dei valori: il negativo da assecondare è quello divenuto attivo, aggressivo, gioioso⁶.

Il trionfo delle forze reattive nella storia è descritto da Nietzsche in *Genealogia della morale* nelle figure del risentimento, della cattiva coscienza e dell'ideale ascetico, ideale che inevitabilmente stringe un'alleanza con il nichilismo svalutando l'esistenza e il mondo terreno grazie alla finzione di un mondo soprasensibile e di valori superiori alla vita; l'odio per la vita porta con sé l'amore per la vita estenuata, malata, in cui si esprime la volontà del nulla. Ma le idee di bene e di divino, che presiedono a questa concezione morale e religiosa, sono accompagnate, nella pro-

⁶ Cfr. R. Esposito, *Bios. Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino 2006, in particolare il capitolo dedicato a Nietzsche, pp. 79-114, in cui viene citata anche l'interpretazione deleuziana.

spettiva della reazione, dall'idea di verità propria della posizione speculativa, che Nietzsche critica radicalmente: è da questo eccessivo interesse del pensiero per le forze reattive che deriva la pretesa, espressa dai filosofi, che gli uomini vogliano la verità. L'uomo veridico, in realtà, cerca il vero mosso da tutt'altro movente, da «qualcosa di più profondo: "vita contro vita". Egli vuole che la vita diventi virtuosa, che si corregga e corregga l'apparenza, che serva da tramite per l'altro mondo e che rinneghi se stessa volgendosi contro di sé»⁷.

Il conflitto tra conoscenza e vita e la contrapposizione tra due mondi, l'uno sensibile, l'altro trascendente, palesano così la loro origine prettamente morale: l'attività prediletta di colui che vuole il vero «consiste nel distribuire i torti, nell'attribuire responsabilità, nel negare l'innocenza, nell'accusare e giudicare la vita, nel denunciare l'apparenza»⁸. Il pensiero, invece, non deve muoversi nel vero come universale astratto, quanto nell'elemento del senso e del valore da cui questo discende. Poiché dall'essenza dell'umano consegue necessariamente una complicità con le forze reattive, per cui la presenza di forze attive serve unicamente ad alimentare un «divenire reattivo universale», è per attuare la trasmutazione dei valori che Nietzsche pensa al superuomo, non un uomo in grado di superare se stesso, ma un «uomo superato», differente dall'umano.

In questa lettura il primo fraintendimento che viene a cadere è quello riguardante la volontà di potenza, che è propriamente l'elemento genetico della forza, il complemento interno che le dà il senso e il valore, un principio plastico inseparabile dalla forza, ma non identico ad essa. La volontà di potenza non è dunque volontà di potere, poiché la volontà non può desiderare la potenza come suo obiettivo se è vero che non riconosce alcun fine esterno e preconstituito, essendo essa stessa creazione di valori. Altro concetto nietzschiano le cui precedenti interpretazioni vengono rifiutate è quello di eterno ritorno come ciclo, ritorno dello stesso, che approderebbe alla conseguenza di uno stato terminale identico a quello iniziale.

⁷ G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, cit., p. 143.

⁸ *Ibid.*

Secondo Deleuze, in primo luogo l'eterno ritorno è una dottrina cosmologica che implica l'affermazione del puro divenire, ovvero la critica della possibilità di un suo stato finale, da cui il ciclo del tempo dovrebbe ripartire: se il divenire fosse dovuto divenire qualcosa, lo avrebbe già fatto. Poiché invece non esiste un essere che si contrappone al divenire in sé, esiste un essere del divenire stesso, che è propriamente il ritornare. In secondo luogo, l'eterno ritorno funge da principio etico e selettivo per la volontà di potenza, secondo la formula per cui «ciò che vuoi, devi volerlo in modo tale da volerne anche l'eterno ritorno». Questa affermazione della volontà, che desidera e sopporta il ripetersi e il ritornare dell'oggetto della sua affermazione, permette allora la trasmutazione dei valori, delle forze reattive in forze attive, giungendo ad una distruzione, non reattiva, ma affermativa, del nichilismo: per mezzo dell'eterno ritorno la negazione viene negata attivamente, e rientra nell'essere «ciò che non può entrarvi senza cambiare la propria natura»⁹. L'eterno ritorno riproduce un divenire che non può che essere attivo; è il sì che il mondo dice a sé stesso, l'espressione cosmica dello spirito dionisiaco.

Da questa filosofia della volontà e della forza deriva l'altro concetto nietzschiano fortemente condiviso da Deleuze: l'innocenza dell'esistenza come divenire. Se ogni forza è inseparabile da ciò che è in suo potere, il rapporto tra le forze si delinea in primo luogo come non colpevole, come radicalmente innocente:

Ci rappresentiamo la forza e la volontà in maniera grottesca: separiamo la forza da ciò che è in suo potere; se vi rinuncia la trasferiamo in noi ritenendola "meritevole"; la riteniamo invece "colpevole" se esprime la propria forza nella cosa in cui si manifesta. Sdoppiamo quindi la volontà inventandoci un soggetto neutro, dotato di libero arbitrio, cui attribuiamo il potere sia di agire che di trattenersi dal farlo¹⁰.

Il senso più profondo della filosofia nietzschiana come affermazione del divenire significa quindi non soltanto sapere che la vita è divenire, molteplicità, caso, ma anche accettarlo e affermarlo: la virtù non è la rinuncia ma ogni passione che dice sì alla vita

⁹ Ivi, p. 105.

¹⁰ Ivi, p. 35.

e al mondo. Per questo motivo, l'ammirazione deleuziana per Kant, inventore di molti nuovi concetti, si traduce nel rifiuto del suo «sistema dei tribunali». Al giudizio fondato sul valore che trascende la vita, quasi che questa fosse una colpa da espiare, si sostituisce invece una valutazione immanente, compiuta sulla base di esigenze vitali, di per sé sempre innocenti.

In *Critique e clinique* (1993) Deleuze dedica un saggio alla questione del giudizio; attraverso l'opera di quattro autori, Nietzsche, Lawrence, Kafka e Artaud, Deleuze tematizza un modo di esistenza senza il giudizio che, sebbene non esplicitamente riferita al cinema del tempo, possiede i caratteri della descrizione pura e della narrazione falsificante, nella continua novità della sua creazione:

Ci dava fastidio l'impressione che, rinunciando al giudizio, ci privassimo di qualsiasi mezzo per stabilire differenze fra esistenti, fra modi di esistenza, come se allora tutto si equivalesse. Ma non è piuttosto il giudizio che suppone criteri preesistenti (valori superiori), e preesistenti da sempre (all'infinito del tempo), così da non poter cogliere quello che c'è di nuovo in un esistente, né presentire la creazione di un modo di esistenza? Un simile modo si crea vitalmente, attraverso la lotta, l'insonnia del sonno, non senza una certa crudeltà verso se stessi: nulla di tutto ciò scaturisce dal giudizio. Il giudizio impedisce l'avvento di qualsiasi nuovo modo di esistenza. [...] Forse qui è il segreto: far esistere, non giudicare¹¹.

Alla scomparsa del sistema del giudizio, irrevocabilmente perduto nel continuo divenire che erompe come forza vitale, non veritiera ma falsificante, si associa la perdita di qualsiasi centro. Ciò che rimane non è un centro cui le forze si rapportano, ma sono i rapporti tra le forze in gioco, ognuna delle quali rimanda alle altre ed è da esse inseparabile.

La parte pratica di questa proposta speculativa – che consiste nell'affermazione del molteplice e che Deleuze naturalmente accoglie – è il sentire una gioia del diverso, la cui forma estetica è il tragico, che non consiste nell'angoscia o nella nostalgia per qualcosa di perduto, ma nell'accettazione gioiosa della pluralità e della differenza: «la tragedia è gaia, schietta e dinamica»¹², e Dioniso «è il dio della vita che non deve essere giustificata, della vita che

¹¹ G. Deleuze, *Per farla finita con il giudizio*, in *Critica e clinica*, cit., pp. 175-176.

¹² G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, cit., p. 27.

è giusta in modo essenziale»¹³. In *Immagine-tempo* (un libro tanto bergsonian quanto nietzschiano), la proposta di un'etica della gioia si traduce – lo abbiamo già detto – nell'affermazione di un'estetica della *croyance*, della credenza: l'esigenza «per religiosi e atei» di fare del mondo un oggetto di fede. Se – come appare evidente nei film del cinema moderno, con i suoi personaggi erranti e gli spazi sconnessi – il nesso tra l'uomo e il mondo si è rotto e non siamo più coinvolti in un rapporto con la vita che sia organico e necessario, occorre sostituire questo legame spezzato con la fede, con la credenza non in una dimensione trascendente ma in «questo mondo qui, di cui gli idioti fanno parte»¹⁴. Una volta reciso il nesso tra percezione e reazione che caratterizzava i film del regime classico, nel cinema si manifesta la debolezza dell'uomo, non più attante ma veggente, a confronto con qualcosa di intollerabile e impensabile che non si presenta tuttavia come un accadimento eccezionale, ma nella banalità del quotidiano. Dobbiamo allora – scrive Deleuze – «servirci di questa impotenza per credere alla vita e trovare l'identità tra pensiero e vita»¹⁵, cioè quella identità che per Nietzsche è il segreto presocratico per eccellenza.

Il giudizio che ritiene colpevole la vita e il suo divenire molteplice è espresso non soltanto dal punto di vista reattivo della morale e della religione, ma dalla conoscenza stessa, cui Nietzsche rimprovera di opporsi ai valori vitali, considerando sé stessa un fine o mettendosi al servizio delle forze reattive. Solo una critica della conoscenza permetterebbe di dare un nuovo senso al pensiero, rendendolo affermativo, capace di seguire le forze vitali fino al loro limite estremo, cosicché pensare possa significare creare nuove possibilità di vita. L'affinità tra pensiero e vita, nascosta da un conoscere sottomesso alla reazione, è custodita invece dall'arte, in cui si dà una volontà di potenza sana e non malata, totalmente libera dall'ideale ascetico. La lettura di Deleuze evidenzia due aspetti della concezione tragica dell'arte propria di Nietzsche: la rivendicazione di un'estetica della creazione e il concetto di arte come potenza del falso. In primo luogo, Nietz-

¹³ Ivi, p. 24.

¹⁴ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 193.

¹⁵ Ivi, p. 190.

sche si oppone alla tradizione filosofica che va da Aristotele a Kant, a Schopenhauer, per la quale l'arte è attività disinteressata. Osservando l'arte dal punto di vista dell'artista, essa appare invece come «uno stimolante della volontà di potenza»; la visione di un'opera d'arte non acquieta, non purifica né sublima, ma eccita il volere che viene in rapporto con le forze vitali, attive dell'artista. Se l'attività vitale, che inganna e seduce, è affine alla potenza del falso, nell'arte il falso viene affermato, raddoppiato, elevato alla massima potenza, facendo dell'artista un inventore di nuove possibilità di vita al pari del pensatore. La potenza del falso è dunque in grado di ispirare autori e opere molto diversi, ma il primo regista a far passare l'immagine sotto la potenza del falso è, come abbiamo visto, Welles, nel cui cinema si impone in fondo un unico protagonista, il falsario, esibito nelle sue trasformazioni. Se il nietzschianesimo di Welles si manifesta in primo luogo nella continua critica della verità, esso appare evidente anche nel suo rifiuto, connesso naturalmente al primo aspetto, del sistema del giudizio, che si rivela nella straordinaria attitudine a creare personaggi maestosi nella loro malvagità – e spesso tragicamente e grandiosamente perdenti – senza emettere valutazioni di ordine morale, anzi sempre ispirato da un'affettuosa adesione alla vita.

3. Ma quali sono le conseguenze di questa adesione alla vita? La classificazione deleuziana delle immagini-tempo dirette – coesistenza del passato, simultaneità delle punte di presente, divenire futuro come creazione – approda, nelle conclusioni del secondo volume sul cinema, al grande tema della pratica cinematografica: il rapporto con il pensiero. Il movimento automatico dell'immagine (obiettivo a cui tutte le altre arti aspiravano, ma raggiunto soltanto dal cinema) è in grado di «comunicare alla corteccia delle sensazioni, toccare direttamente il sistema nervoso e cerebrale»¹⁶ generando un vero e proprio choc sul pensiero. Questo *noocho*c (parola barbara e traumatica, che designa l'invenzione filosofica di un concetto) non si caratterizza come una mera pos-

¹⁶ Ivi, p. 175.

sibilità logica, ma come una potenza che ci costringe a pensare, che rianima in noi un «automa spirituale», una soggettività automatica capace di forzare il pensiero stesso fino al proprio limite.

Nel cinema del movimento l'immagine veniva pensata come totalità organica, come unità dialettica costruita attraverso il superamento delle sue parti; il pensiero viene integrato nell'immagine, che si compone come un circuito, una spirale aperta che comprende il film, il regista e lo spettatore. Si tratta cioè di un'unione senso-motoria in cui l'immagine e il concetto sono hegelianamente collegati e che arriva a rappresentare il rapporto tra uomo e mondo, uomo e Natura, individuo e massa. Tutte le modalità del rapporto tra immagine e pensiero nel cinema classico sono presenti secondo Deleuze nell'opera di Ejzenštejn, in cui individua un momento organico, che dalla percezione si volge al concetto, uno patetico, dal concetto all'affezione, e uno drammatico, nel quale immagine e concetto coincidono. Tuttavia, la grandezza del cinema come nuovo pensiero e arte delle masse ha finito per decadere, secondo Deleuze, non soltanto nella mediocrità di alcune produzioni, ma soprattutto nella manipolazione propagandistica, che ha legato «Hitler a Hollywood, Hollywood a Hitler»¹⁷: la totalità si trasforma in totalitarismo.

L'occasione per uscire da questa fase non è offerta da una rinnovata forza del pensiero, ma da una sua mancanza, da un vuoto: la rivelazione di un'impotenza costitutiva che si situa nel suo centro come incapacità, impossibilità di pensare. A partire dall'esperienza cinematografica e dagli scritti di Antonin Artaud, Deleuze descrive infatti una modernità che non può affermare l'unità dell'essere e del sapere, ma soltanto la differenza, gli interstizi, le incrinature, e un cinema che mette l'uomo a confronto con l'impensabile. I film delle situazioni ottiche e sonore pure rendono manifesto qualcosa che si può vedere ma non pensare, proprio perché hanno come protagonista un personaggio veggente, privato della sua reazione senso-motoria. La via d'uscita da questa sorta di paralisi si configura per Deleuze come una vera e propria scelta etica, una scommessa quasi alla maniera di Pascal. L'assenza di un sapere unitario riconduce il pensiero alla credenza,

¹⁷ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 184.

all'esigenza per religiosi e atei di fare del mondo un oggetto di fede, visto che non siamo più legati a esso da un rapporto organico e necessario. Il punto di arrivo di un pensiero impotente è infine ancora una volta il modello nietzschiano, che sostituisce il sapere con la fede nel mondo in cui viviamo.

All'interno del sistema della credenza, l'immagine della modernità sviluppa un forte legame con il corpo, con i suoi atteggiamenti quotidiani o cerimoniali, che rappresentano la vita e tutto ciò che resiste alle grandi categorie del pensiero. «Datemi dunque un corpo» è la formula di un certo tipo di cinema (Bene, Antonioni, Godard) costruito intorno alla coppia postura-voyeurismo, che trova l'altro suo polo – «datemi un cervello» – nel cinema intellettuale. Quest'ultimo, altrettanto concreto del cinema fisico, mette in scena i meccanismi cerebrali (Resnais, Kubrick), sostituisce alle affezioni corporee i paesaggi della mente che è divenuta «il nostro problema o la nostra malattia, la nostra passione, più che la nostra signoria, la nostra soluzione o decisione»¹⁸. Con la scomparsa della rappresentazione classica della mente come interiorità e totalità armoniosa, viene meno infatti il determinarsi del funzionamento cerebrale per integrazione, differenziazione e associazione; sono le interruzioni ad acquisire ora valore assoluto e a essere riprodotte nel cinema moderno in immagini sconcate, che occupano il posto lasciato vuoto dal sistema del movimento.

La stessa evoluzione dal classico al moderno si riverbera sulla questione del sonoro, che per Deleuze non è elemento separato aggiunto a posteriori all'immagine, ma nuova componente che trasforma radicalmente l'immagine stessa. All'interno dell'insieme sonoro, che comprende anche la musica, i suoni, il rumore nel film, è l'atto di parola a farsi portatore di questo cambiamento, arrivando a rappresentare la sfera della socialità. Se nella prima fase del cinema sonoro l'atto di parola è essenzialmente interattivo, riguardando la relazione tra due soggetti, diviene riflessivo nei film la cui narrazione è portata avanti da una voce fuori campo, e infine autonomo, quando, liberandosi dalla dipendenza da una fonte visiva e persino da una invisibile come il narra-

¹⁸ Ivi, p. 234.

tore esterno, diviene esso stesso oggetto di un'inquadratura autonoma. Quando i due momenti dell'immagine si costituiscono come reciprocamente autonomi e indispensabili, e l'atto di parola diviene anch'esso atto di creazione, nasce l'immagine audiovisiva, che marca un terzo periodo della storia del cinema dopo il muto e il sonoro. Nella sua ultima trasformazione, dovuta a motivi prima estetici e poi tecnologici, l'immagine, divenuta elettronica, è una sorta di quadro di informazioni, un fiotto di messaggi che scivolano in superficie, che si costituiscono e si dissolvono in altre immagini.

È ancora questo passaggio da un sistema all'altro, da una rappresentazione indiretta del tempo alla sua presentazione trascendentale nella modernità cinematografica, che Deleuze indica nella conclusione del libro – dopo essersi occupato della questione del sonoro e aver accennato alla nascita dell'immagine-informazione – come momento centrale, intorno al quale si dispone la sua teoria. Una teoria che rifiuta fino all'ultimo di essere ritenuta astratta e che si definisce una pratica in relazione con altre pratiche, in questo caso con il cinema.

VII.

Ripetizione

1. All'origine del volume *Differenza e ripetizione*, del 1968, si intrecciano, ben chiare sin dal titolo, due direzioni di ricerca: la prima propone un concetto di differenza liberata dalla negazione, ovvero una differenza che non è differenza da, non è opposta a nulla, ma è autonoma e non subordinata all'identico, sganciata da qualsiasi modello. In questo senso Deleuze, più avanti nel corso del libro, parlerà di simulacro, quel riflesso, quel doppio definibile come una copia che, tuttavia, non ha un'identità cui riferirsi: non «una semplice imitazione, ma piuttosto l'atto attraverso cui l'idea stessa di un modello o di una posizione privilegiata si trova contestata e rovesciata»¹. Strappare la differenza al suo «stato di maledizione», renderla pensabile in sé senza riferirla ad altro e fare della copia l'originale, è dunque il progetto di Deleuze, un progetto di rovesciamento del platonismo che deve necessariamente passare attraverso una sostituzione: quella per cui al posto della generalità e dell'equivalenza si fa subentrare la *ripetizione* come elevazione alla potenza, come sempre nuova affermazione di singolarità.

Arriviamo così alla seconda direzione di ricerca del testo: la proposta di un concetto di ripetizione tale per cui tutte le ripetizioni «nude», i meccanismi e le stereotipie possono trovarvi la loro ragione, come se fosse la struttura nascosta di un criterio sempre «differenziale». Vi è una differenza di natura tra la ripetizione e la somiglianza, laddove nella ripetizione le singolarità che costituiscono la serie non sono sostituibili l'una con l'altra: non si tratta di aggiungere una seconda, una terza o quarta volta, ma di portare la prima volta, ogni volta, all'ennesima potenza. Nella ripetizione si mette in atto uno spostamento, un «travesti-

¹ G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 94.

mento», cui possono essere ricondotti anche gli automatismi e le coazioni. In breve: queste due direzioni – ripetizione e differenza – non possono che unirsi al termine della ricerca di Deleuze, cosicché la ripetizione come affermazione delle singolarità (pre-individuali) definisce il modo di funzionare della differenza.

Da questo punto di vista è possibile secondo Deleuze accomunare Kierkegaard a Nietzsche. O meglio: vi è una diversità insuperabile tra il Dio di Kierkegaard e il Dioniso di Nietzsche, ma questa distanza rende il loro incontro sul tema della ripetizione ancora più significativo. Entrambi, infatti, oppongono la ripetizione a tutte le forme di generalità. Kierkegaard lega la ripetizione a una prova selettiva, rendendola così oggetto supremo della libertà e della volontà, non trae dalla ripetizione qualcosa di nuovo, ma la fa divenire essa stessa una novità. Trarre qualcosa di nuovo dalla ripetizione sarebbe infatti un atto contemplativo, riflessivo, che prevede una mediazione, mentre farla divenire essa stessa nuova nel riaffermare la propria scelta è un'azione, una messa in atto affermativa.

Se con Nietzsche Deleuze ha più di una causa in comune, qui ancora una volta agisce il tema dell'eterno ritorno, che precisamente «consiste nel pensare lo stesso a partire dal differente»². Con Nietzsche l'eterno ritorno diventa una legge formale che rovescia la morale kantiana sul suo stesso terreno. La massima diviene: «Qualunque cosa tu voglia, devi volerla in modo tale che tu possa volerne anche l'eterno ritorno», una massima in cui, letteralmente, all'universalità si sostituisce la ripetizione. Se fare della ripetizione dello stesso l'oggetto del volere, significa liberarsi da ciò che ci incatena, Deleuze insiste sul fatto che ciò che ci incatena è senza dubbio la ripetizione stessa. L'esistenza di uno stesso, un uguale, una ripetizione meccanica e per noi opprimente come una «catena» non è negata né ignorata; semplicemente, è soltanto a partire da qui che è possibile trovare un principio differenziante, poiché «se si muore di ripetizione, è essa ancora che ci salva e guarisce, e ci guarisce innanzitutto dall'altra ripetizione»³. E questa ripetizione che salva è una scelta, un atto selettivo.

² Ivi, p. 59

³ Ivi, p. 13.

vo, una messa in scena di un elemento che risulta ogni volta spostato, mascherato, differente, senza che vi sia tuttavia un principio originario, un termine ultimo della serie: «Nella ripetizione v'è dunque a un tempo tutto il gioco mistico della perdizione e della salvezza, tutto il *gioco teatrale* della morte e della vita, tutto il gioco positivo della malattia e della salute»⁴.

Da dove deriva allora questa strana vicinanza Kierkegaard e Nietzsche? A entrambi interessa il movimento, risponde Deleuze, un movimento basato sulla novità da opporre a un'idea di movimento logico astratto, ovvero da opporre ancora una volta alla mediazione. Entrambi sostituiscono a rappresentazioni mediate dei segni diretti: il salto per l'uno, la danza per l'altro. Questo movimento non mediato, che non si muove per opposizione ma direttamente, è la ripetizione. Afferma Kierkegaard in *Timore e tremore*: «non bado che ai movimenti!», e Deleuze commenta: «è una frase da regista». Questa idea di un gioco teatrale, della drammatizzazione, della presentazione diretta, infatti, è caratteristica della filosofia, ma soprattutto dell'arte, è in fondo ciò che unisce arte e filosofia come pratiche inventive, di aggregati sensibili o di concetti. Sia Kierkegaard sia Nietzsche, scrive Deleuze, inventano per la filosofia «uno strano equivalente di teatro», un teatro fatto di quei personaggi concettuali che sono i prodotti della pratica filosofica.

Ed è proprio all'arte che approda Deleuze nella conclusione del libro, dopo aver ipotizzato una coesistenza tra ripetizione meccanica e ripetizione nascosta, spostamento differenziale.

Forse il fine più alto dell'arte è di porre in atto simultaneamente tutte queste ripetizioni, con la loro differenza di natura e di ritmo, col loro rispettivo spostamento e travestimento, con la loro divergenza e il loro decentramento, di inserirle le une nelle altre e, dall'una all'altra, di invilupparle di «illusioni» il cui effetto varia caso per caso. L'arte non imita perché innanzitutto ripete, e ripete tutte le ripetizioni per conto di una potenza interiore (se l'imitazione è una copia, l'arte è simulacro, potere di rovesciare le copie in simulacri)⁵.

⁴ *Ibid.*, corsivo mio.

⁵ *Ivi*, p. 375.

E proprio dall'arte Deleuze aveva in effetti iniziato il suo percorso, nella prima pagina della prefazione *Differenza e ripetizione*, indicando nell'inconscio e nell'arte due campi svariati ognuno dei quali con una «propria capacità di ripetizione»⁶.

2. Ma se l'inconscio e l'arte possiedono *ognuno una propria particolare capacità di ripetizione*, è possibile ipotizzare un luogo di incontro tra queste due modalità? Ovvero: accettando l'idea di creatività proposta da Deleuze e l'idea freudiana di inconscio, è possibile immaginare un punto di contatto tra questi due autori sul tema della ripetizione? Nonostante Deleuze stesso, in *Differenza e ripetizione*, critichi Freud per aver mantenuto come modello primario la coazione a ripetere, una ripetizione nuda, meccanica e non differenziale, mi sembra sia possibile immaginare una vicinanza. La posta in gioco non è costruire a bella posta un Freud deleuziano, né dire chi ha ragione tra i due, bensì rappresenta la possibilità dell'utilizzo nell'estetica, nella riflessione sull'arte in generale e sul cinema in particolare, di una prospettiva psicoanalitica che non asseconi un approccio contenutistico, sintomatico, ma riguardi le procedure, e le modalità formali. Anche al minimo grado definitorio: ovvero, pensare l'esperienza estetica come un punto di vista sempre differente sullo stesso, una messa in scena, una ripetizione che mettendo in atto utilizzi dei processi e delle strutture formali su cui la psicoanalisi può dirci qualcosa.

In *Ricordare, ripetere e rielaborare*, del 1914⁷, Freud afferma che il primo scopo della tecnica analitica è quello di completare le lacune della memoria superando le resistenze dovute alla rimozione: *ricordare* ha quindi non a caso una posizione primaria nel titolo del saggio, è l'obiettivo della psicoanalisi. Freud osserva subito dopo che si tratta tuttavia, spesso, di un ricordo che non è mai stato dimenticato in senso proprio, poiché non è mai stato cosciente, non è mai pervenuto a coscienza.

Se con il metodo dell'ipnosi l'andamento dell'atto del ricorda-

⁶ Ivi, p. 1. Un terzo campo indicato è il linguaggio.

⁷ S. Freud, *Ricordare, ripetere e rielaborare* (1914), in *Opere*, 7° vol., Boringhieri, Torino 1975, pp. 353-361.

re era semplice, separato dal resto, con l'applicazione della nuova tecnica psicoanalitica l'analizzato non ricorda gli elementi che ha rimosso ma li mette in atto, riproduce quegli stessi elementi non sotto forma di ricordi, ma sotto forma di azioni: li ripete senza rendersene conto, per esempio non dice di ricordare di essere stato insofferente verso l'autorità dei genitori, ma mette in atto questa dinamica con il medico, e sin dal primo istante della cura. La coazione a ripetere è il suo modo di ricordare, mettendo in scena. Tanto più grande è la resistenza, quanto più grande è la misura con cui il ricordare è sostituito da questa messa in atto, da questa diversa ripetizione dello stesso.

Le conclusioni di Freud sono quindi che, sebbene sia sempre meglio ricordare, tuttavia ripetere è l'inizio della cura:

Rendiamo la coazione a ripetere innocua o addirittura utile quando le riconosciamo il diritto di far quel che vuole entro un ambito ben determinato. Le offriamo la traslazione [il transfert] come palestra in cui le è concesso di espandersi in una libertà quasi assoluta. [...] La traslazione crea così una provincia intermedia fra la malattia e la vita, attraverso la quale è possibile il passaggio dalla prima alla seconda⁸.

La ripetizione, insomma, è la malattia da cui tuttavia siamo costretti a partire, dunque, insieme, quel tanto di cura che è possibile. Questa ripetizione in un ambito controllato avviene nel transfert, come esercizio, palestra, messa in atto, messa in scena. Si tratta di una ripetizione attiva, non di un momento riflessivo (infatti, bisogna mettere in atto, non è abbastanza venire informati della propria coazione), ed è appunto un ripetere in un altro ambiente, un ripetere lo stesso da un altro punto di vista, e forse anche sceglierlo, questo stesso che mettiamo in atto facendolo ritornare.

Un altro luogo freudiano dove si parla di questo tema è *Al di là del principio di piacere* (1920): in questo caso sembra più difficile avvicinare la ripetizione a un elemento differenziale poiché Freud qui presenta la coazione a ripetere come una manifestazione dell'inerzia propria dell'organismo vivente, come espressione della natura conservatrice dei viventi, la pulsione di tornare a una situazione antica e cioè lo stato inanimato. Tuttavia la presenta-

⁸ Ivi, p. 360.

zione del gioco del *Fort-Da* proposta in questo testo ci dice anche altro: il bambino di un anno e mezzo (suo nipote) che Freud ha avuto occasione di osservare mentre ripete il gioco di far sparire il rocchetto (dicendo *Fort*, via) e a volte, ma non sempre, di farlo riapparire (dicendo *Da*, qui), mettendo in tal modo in atto la scomparsa della madre (e a volte, ma non sempre, anche il ritorno), prova il piacere di riuscire a dominare una situazione che prima aveva soltanto subito. Scrive Freud:

All'inizio era stato passivo, aveva subito l'esperienza; ora invece, ripetendo l'esperienza, che pure era stata spiacevole, sotto forma di giuoco, il bambino assumeva una parte attiva. Questi sforzi potrebbero essere ricondotti a una pulsione di *appropriazione* che si rende indipendente dal fatto che il ricordo sia in sé piacevole o meno⁹.

Se una delle ipotesi per spiegare le grida di giubilo con cui il bambino conduce questo gioco potrebbe essere la vendetta contro la madre, che si rende colpevole della sua assenza, l'eventualità più forte è che la ripetizione di questo atto risponda a una pulsione di appropriazione e padronanza.

Più avanti nello stesso testo, Freud ritorna sul tema della ripetizione come padronanza, descrivendola come ciò che a volte si determina come l'unica possibilità della situazione analitica, dato che, anche rendendo edotto il paziente di ciò che non ricorda, non avendolo egli mai effettivamente e propriamente dimenticato poiché non ne è mai stato cosciente, non può convincersi dell'esattezza di quello che gli viene comunicato. Per cessare di ripetere non basta insomma ricordare in astratto, in seguito ad un passaggio di informazioni, ma attuare un'operazione in sé simile a quella teatrale, ovvero il transfert. In tal modo la ripetizione, messa in scena attiva, da coazione diviene una cura, da catena può divenire una liberazione, come diceva Deleuze sull'eterno ritorno di Nietzsche¹⁰.

⁹ S. Freud, *Al di là del principio di piacere* (1920), in *Opere*, 9° vol., Boringhieri, Torino 1975, p. 202, corsivo mio.

¹⁰ Questa torsione di uno stesso contenuto da ciò che subisco a ciò che incarno rimanda al tema sintomo-sinthomo in Lacan: identificarsi con il proprio sintomo, con quanto vi è di singolare in noi, incarnarlo e dunque trasformarlo da elemento subito a oggetto della propria libertà. Cfr. J. Lacan, *Libro XXIII. Il sinthomo* 1975-1976, Astrolabio, Roma 2006.

E in effetti lo stesso Deleuze scrivendo di Freud in *Differenza e ripetizione* afferma che accanto all'idea dell'inerzia, che rimane comunque il paradigma principale freudiano, è possibile osservare un altro modello: quello per cui il tema della pulsione di morte trasforma la ripetizione in istinto originario, positivo, affermativo in senso trascendentale. In questo senso per Deleuze risulta decisivo quando Freud abbandona l'ipotesi di un evento traumatico reale nell'infanzia, che sarebbe il termine ultimo di una ripetizione mimetica, una copia sotto cui si nasconde qualcosa, per sostituirvi invece il fantasma in sé, come in effetti ha poi fatto Jacques Lacan, una ripetizione cioè già mascherata e differenziale.

3. L'ambito in cui per eccellenza è possibile ripetere lo stesso elevandolo a potenza, mettere in atto, presentare un punto di vista differente con una semplice ostensione, è la rappresentazione artistica. Qui lo stesso che si ripete è uno stesso letterale, come suggerisce una delle idee più venerande della storia dell'estetica, ovvero il tema della *mimesis*, e tuttavia, nell'imitazione artistica è già presente l'elemento differenziale rispetto al reale riprodotto. Nel cinema in particolare l'ambiguità insita nell'idea di ripetizione diviene ancora più forte: il film può essere quanto di più fedele al reale, grazie alla genesi meccanica del suo dispositivo, e anche quanto di più autonomo, mostrandosi al pubblico, e proprio in virtù della sua capacità di riprodurre esattamente la realtà, quasi come la creazione di un mondo a parte. Spesso nella storia delle teorie del cinema è stata sottolineata l'impressione fantastica dell'assistere all'apparire di un mondo di simulacri: dall'articolo del 1896 di Maksim Gor'kij che, dopo aver assistito ad una proiezione del cinematografo dei fratelli Lumière alla fiera di Nižnij Novgorod, parla di un «regno delle ombre», un luogo abitato da spettri e da fantasmi, al testo di Morin *Il cinema o l'uomo immaginario*, che descrive il film come un doppio, un riflesso del mondo¹¹.

Accogliendo l'idea deleuziana di un cinema che esibisce il funzionamento del pensiero, prima nelle modalità della percezione,

¹¹ E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario* (1956), Feltrinelli, Milano 1982.

affezione, azione, poi nel manifestarsi dell'impossibilità di un pensiero organico, con il conseguente allentamento dei legami senso-motori, il processo psichico della ripetizione come tentativo di padronanza si presenta proprio come affermazione della differenza, di una differenza autonoma dal suo modello, dunque come elevazione del falso. La descrizione dell'oggetto si sostituisce all'oggetto in sé; al posto di una trama verosimile compare una narrazione falsificante; il rapporto veridico e di distinzione netta tra punto di vista oggettivo e soggettivo si trasforma in una modalità della macchina da presa in cui lo sguardo del regista è indiscernibile rispetto a quello del personaggio. Quello che emerge in questo tipo di cinema è la messa a tema, la presentazione diretta della differenza al lavoro, della potenza del falso come serie di potenze che si *ripetono* rinviandosi le une con le altre.

In questo senso, la questione della ripetizione così intesa avrebbe a che fare con tutta l'arte, ma con il cinema in particolare, a partire dalle potenzialità del suo dispositivo. E poiché si tratta di un dispositivo in grado di catturare in maniera inaspettata la vita del pensiero, molti film e autori della svolta moderna sembrano mettere a tema questo concetto. Riprendendo esempi cinematografici già proposti, presenti nei testi di Deleuze, possiamo individuare una ripetizione in cui la serie è costituita da atti tutti veri e falsi contemporaneamente, allo stesso modo, per esempio in *Il fascino discreto della borghesia* di Luis Buñuel, con la sua serie di pranzi interrotti; una ripetizione in cui l'elemento differenziale è al lavoro in modo evidente attraverso la messa a tema della «serie di falsari» in *F for fake* di Welles, già commentato a lungo (v. *supra*, cap. 5). Tuttavia, per illustrare l'idea di arte come ripetizione differenziale ispirata a Deleuze ma anche alla prospettiva psicoanalitica si può utilizzare un caso specifico di messa a tema della ripetizione che è quello del remake, in particolare di due remake dello stesso film, *Psycho* (1960) di Alfred Hitchcock.

Nel 1998 Gus Van Sant realizza un remake *shot by shot* e con gli stessi tagli di montaggio, ma anche con alcune significative differenze: il film è a colori, è spostato nella contemporaneità, è più esplicito in alcune scene sessuali. Presenta inoltre l'inserimento di alcuni fotogrammi nascosti (nella famosa scena della doccia, nell'originale di Hitchcock basata sullo storyboard disegnato dal più

importante *graphic designer* di Hollywood Saul Bass, Van Sant inserisce l'immagine di un cielo in tempesta). Non particolarmente riuscito, il film del 1998 è quanto di più vicino al suo originale, eppure in questo rimando fedele al suo modello sembra essere insieme troppo e non ancora abbastanza simile.

Una ripetizione che è allo stesso tempo semplice esibizione sembra invece l'idea alla base della videoinstallazione *24-hours Psycho*, esposta per la prima volta a Glasgow nel 1993 dall'artista scozzese Douglas Gordon. In quest'opera, Gordon propone una versione del film di Hitchcock rallentata alla durata di 24 ore, con circa 2 fotogrammi al secondo, e con questa semplice operazione di alterazione temporale rende le immagini solenni e immersive. Lo stesso Gordon ne parlerà come di una messa in scena intesa non tanto come riproduzione imitativa, quanto come movimento di vera e propria riappropriazione. Anche nelle parole dell'artista, questo remake si presenta come un atto di «affiliazione» che vuole mettere in crisi l'idea stessa di modello, di autore e di originalità dell'opera.

VIII.

Simulacro

1. Della differenza in sé, della potenza del falso e della ripetizione si è già parlato più volte nell'esposizione teorica del percorso di Deleuze; vediamo ora come questo tema può venire rappresentato cinematograficamente nell'opera del regista cileno Raul Ruiz, in particolare in un film che ha al suo centro proprio l'idea di una ripetizione in grado di spodestare il modello originale dalla sua posizione privilegiata. Precisamente intorno al tema del simulacro, letteralmente inteso come doppio fantasmatico, creazione di «un mondo di fantasmi», è costruito infatti il film del 1978 *L'ipotesi del quadro rubato* (*L'hypothèse du tableau volé*), che – seppure non citato da Deleuze – sembra rendere possibile la condensazione in immagini di questo «personaggio concettuale» presente nel suo pensiero.

Riassumere nei dettagli la trama di un film di Ruiz, come anche esplicitarne tutti i riferimenti, si rivela un'esperienza vertiginosa, poiché a ogni visione sembrano aggiungersi dettagli e rinvii inaspettati. Come vertiginoso risulta prendere in considerazione la sua intera filmografia, che è stata definita un *corpus* «così esteso, ramificato e vivo da somigliare a un *universo monumentale*»¹; una sorta di organismo vegetale animato da un dinamismo interno che richiama l'idea di opera d'arte propria dei romantici. Ed è il regista stesso a definire i film come esseri viventi: «noi li guardiamo e loro ci riguardano», scrive².

È con questo spaesamento e questa vertigine che lo spettatore assiste a *L'ipotesi del quadro rubato* sceneggiato da Pierre

¹ D. Turco, *Doppio sogno*, in *Ruiz faber*, a cura di E. Bruno, Minimum fax, Roma, 2007, p. 94. Il testo raccoglie scritti di e su Ruiz e alcune conversazioni con il regista.

² R. Ruiz, *Il volto del mare (in forma di epilogo)*, in *Ruiz faber*, cit., p. 350.

Klossowski è costruito come una successione di *tableaux vivants*, come un gioco combinatorio pieno di punti di fuga, di rinvii tra i quadri, ma anche di rimandi letterari e filosofici. I riferimenti esterni al film riguardano in primo luogo le opere di Klossowski: il romanzo fantastico *Le Baphomet* (1965), opera incentrata sulla figura misteriosa del Bafometto, idolo che la leggenda vuole adorato nel Medioevo dai Templari; ma anche il precedente *Le bain de Diane* (1956), interpretazione del mito di Diana e Atteone, punito da Giove e sbranato da cani trasformati in cervi per aver osservato la nudità della dea.

A complicare il tentativo di una visione lineare del film c'è poi il gioco tra due narratori, una voce fuori-campo e il narratore interno al film, il collezionista (interpretato dall'attore Jean Rougel) che ci guida alla visione di una serie di quadri dell'immaginario pittore ottocentesco Tonnerre (figura inventata da Klossowski). I due dialogano costantemente nel corso del film, alludendo a misteri mai svelati e contraddicendosi sul numero, la natura e il significato dei quadri esibiti. Che il disorientamento dello spettatore sia un risultato perseguito dal regista risulta evidente anche dalla ricorrenza delle inquadrature di specchi, dai giochi di rifrazioni luminose, immagini e atmosfere frequenti anche in altre opere di Ruiz, per esempio nel film sulla *Recherche* di Proust *Le temps retrouvé* (1999).

La sfida di raccontare e descrivere i sette quadri viventi al centro di questa particolare narrazione va tuttavia raccolta, pur nella consapevolezza della sua difficoltà, se si vogliono focalizzare quei tratti in cui emerge il tema del simulacro, tema filosofico al centro di molto cinema di Ruiz, ma soprattutto della produzione letteraria e pittorica di Klossowski, orientata verso una reinvenzione del figurativo a partire da soggetti immaginari o mitologici. Ancor prima dei titoli, il film ha inizio con una lunga e insistita inquadratura – una strada di città fiancheggiata da palazzi e da automobili in sosta – che sembra avere una funzione volutamente disorientante. Costituisce infatti un consapevole inganno del regista: sembra suggerire una narrazione ambientata nella contemporaneità e un luogo geografico preciso nel quale si svolgerà il racconto, mentre immediatamente dopo lo spettatore viene condotto in un interno isolato dal mondo, privo di ogni contestualizza-

zione, in cui il tempo e lo spazio rimangono come sospesi (anche il giardino pieno di nebbia nel quale sono collocati alcuni dei quadri viventi mostrati nel corso del film sembra configurarsi come un'estensione immobile e protetta degli ambienti interni).

Dopo il titolo appaiono due citazioni, entrambe sul tema del corpo che sfugge alla morte: da Victor Hugo, «nell'orgia, l'uomo si è rifugiato, questo cadavere gli piace; ... egli si volta e schiaffeggia la morte»; da Klossowski stesso: «Cosa vedi? Cosa senti? È per la sofferenza o per la felicità che resti così sospeso nello spazio?»³. Sono, queste ultime, le parole che il Gran maestro dei Templari pronuncia allo splendido adolescente nudo, sospeso nel vuoto, di cui aveva ordinato l'impiccagione. Poco prima aveva detto: «è davvero un corpo, ma anche se è senza vita non è un cadavere», e infatti il corpo del fanciullo riprenderà vita.

Mentre la macchina da presa riprende uno specchio, ha inizio la disputa tra i due narratori, in disaccordo sul numero dei quadri lasciati da Tonnerre: secondo il collezionista, i quadri della serie non sono sei, ma sette, poiché, essendo ogni quadro legato ad un altro da un dettaglio, una lacuna in questo filo conduttore lascia ipotizzare, come recita il titolo del film, che uno di essi sia stato rubato. Prima che il collezionista ci guidi nella contemplazione dei dipinti vediamo, al di fuori della serie, il quadro di un fanciullo nudo impiccato, riferimento esplicito alla leggenda del Bafometto; subito dopo ha inizio la serie. Il primo quadro, dipinto, è in realtà il secondo della serie: l'arrivo di un cavaliere sorprende due templari che giocano a scacchi, ma c'è un dettaglio strano, due fonti di luce (che suggeriscono, dice il narratore, l'idea di un mondo con due soli). È a questo punto che il collezionista rivela uno dei motivi dello scandalo che questi dipinti suscitarono nell'Ottocento: i quadri alludono alla Cerimonia (probabilmente alle cerimonie iniziatiche dei Templari). Ma il collezionista ripete: i quadri non alludono, ma mostrano.

La macchina da presa esce in giardino: prima dell'uscita in esterni si intravede un manichino che riproduce, o forse è servito da modello, per un quadro appeso alla parete di fronte. L'enigma del primo quadro che abbiamo visto viene spiegato con un

³ P. Klossowski, *Il Bafometto* (1965), SE, Milano 1994, p. 67.

quadro vivente presente in giardino, il primo della serie di Tonnerre: la scena di Diana e Atteone, più un terzo personaggio che li spia con uno specchio che riflette un raggio di luce che passa attraverso la finestra nel quadro che abbiamo visto precedentemente. Ora lo rivediamo come *tableau vivant*: non sono due soli, ma vi è da una parte la luce del sole, dall'altra il raggio riflesso dallo specchio. In questo *tableau vivant* vediamo anche il paggio, testimone della partita a scacchi. A questo punto il collezionista fa notare la presenza di uno specchio a forma di mezzaluna, ma avverte che non si tratta di una volgare speculazione sull'arte di riprodurre, ma *ciò che importa sono le figure, le forme*.

Lo specchio a forma di mezzaluna ricompare nel terzo quadro, quello del fanciullo impiccato che abbiamo visto per primo, attorniato da più personaggi. Qui il collezionista accende la luce elettrica, gioca ad invertire luci e ombre per concentrarsi sulle figure. Compare anche una maschera, che sarà l'unico elemento che conosciamo del quadro rubato. Il quarto quadro è proprio quello della maschera, ma non possiamo vederlo perché, per l'appunto, è stato rubato. Il quinto quadro è quello rifiutato all'Esposizione del 1877 per uno scandalo che coinvolgeva persone dell'alta società: è un quadro multiplo, composto da episodi che illustrano un romanzo d'appendice con una storia di famiglia tormentata da rivalità omosessuali, che termina con un suicidio per impiccagione. Naturalmente non possiamo sapere cosa lo legghi al precedente. Il narratore ci racconta che Tonnerre si era difeso dicendo che i quadri alludono, non mostrano, il collezionista risponde che, invece, mostrano.

Il sesto quadro presenta personaggi dei quadri precedenti, in gruppi di tre. Ma anche donne nude e demoni, la cui presenza si spiega forse con il quadro rubato. I movimenti dei personaggi formano delle tracce curve, che formano cerchi, che formano sfere. Il settimo quadro della serie rappresenta una sfera ardente e vi appare la figura del Bafometto, demone androgino venerato dai cavalieri Templari, definito corpo senza anima. A questo punto il collezionista si interroga sull'enigma di questa serie e sull'importanza del tema della cerimonia iniziatica dei Templari. Mostra poi le fotografie, le immagini scarne di alcuni modellini anatomici utilizzati per i quadri: in queste immagini i quadri

scompaiono e rimangono solo i gesti, i corpi. Il film termina con le immagini suggestive della passeggiata del collezionista in un bosco sui cui alberi sono appesi i quadri.

2. Per determinare l'atmosfera e la sensazione che produce la visione di questo film dalla trama quasi inesistente, eppure così complicata, si possono utilizzare le parole del critico Alessandro Cappabianca: «Nel tracciare un profilo di Ruiz è come se si dovesse tenere sempre presente l'ipotesi d'un film (o d'una sequenza) mancante. Qualcosa manca al suo posto, e introduce nel discorso l'eccitante pigmento dell'azzardo»⁴. E guardando questa complessità e ricchezza di citazioni e rimandi, agisce in chi guarda e riflette sul film una specie di cattiva coscienza, per cui ci sembra che qualcosa sfugga, che appunto «manchi un pezzo», un quadro rubato. Tuttavia, bisogna sottolineare che dietro queste rifrazioni, serie, combinazioni e sdoppiamenti non c'è un intento metafilmico, un approccio autoriflessivo della macchina da presa. Non si tratta cioè di speculazioni sulla rappresentazione, ma semplicemente della rivelazione di un mondo di corpi senza anima, di apparenze, in cui si mostra ciò che solitamente non si può vedere. È questo il senso dell'insistenza del personaggio del collezionista sul tema del mostrare, del far vedere, un vedere che va oltre la realtà e arriva a coglierne la parte nascosta e invisibile. Lo scrive chiaramente lo stesso regista nell'introduzione al volume a lui dedicato: «il cinema [...] è l'arte di far vedere la parte invisibile di ogni cosa fatta dal Creato»⁵; e ancora: «(il nostro scopo è) mostrare i demoni invisibili che danzano nell'aria e che fuggono dall'occhio ebbro di realtà raccontate. Gli indicibili *simulacri*»⁶.

Il tema del doppio e del simulacro è spesso esplicitato da Ruiz nel corso delle interviste, ed è soprattutto uno dei motivi ricorrenti del pensiero e dell'opera narrativa e pittorica di Klossowski, cosceneggiatore del film. Come scrive Michel Foucault in *La*

⁴ A. Cappabianca, *Raoul Ruiz o il cinema come cadavre exquis*, in Ruiz *faber*, cit., p. 53.

⁵ R. Ruiz, *Perché no*, in Ruiz *faber*, cit., p. 9.

⁶ Ivi, p. 8, corsivo mio.

prosa di Atteone, tutte le figure che Klossowski «disegna e fa muovere nel suo linguaggio sono simulacri». E le definizioni che Foucault offre del simulacro subito dopo questa affermazione ci rimandano in modo immediato anche ai temi principali del film di Ruiz: «vana immagine (in opposizione alla realtà)» – nel film i quadri, i *tableaux vivants*, i modellini, i corpi senza anima; «rappresentazione di qualche cosa (in cui questa cosa si delega, si manifesta, ma si ritira e in un certo senso si nasconde)» – il gioco di scambi e di rifrazioni, e ancora di più il mistero e la lacuna del quadro rubato; «menzogna che fa scambiare un segno per un altro» – enigma nascosto nelle immagini; «segno della presenza di una divinità (e possibilità reciproca di prendere questo segno per il suo contrario)» – naturalmente i demoni, e soprattutto la figura dell'androgino, del Bafometto che appare continuamente nei quadri e nel racconto; «venuta simultanea del Medesimo e dell'Altro (simulare, originariamente è venire insieme)» – ovvero il rinvio continuo dal quadro al *tableau vivant*, ripetizione animata però da uno scarto, da una differenza⁷.

Qualche riga più avanti Foucault aggiunge che bisogna stabilire una rigorosa ripartizione tra segni e simulacri, poiché questi non appartengono affatto alla stessa esperienza, sebbene capitino a volte che si sovrappongano. Il simulacro infatti non determina un senso, ma è qualcosa che *appare* e «il suo ordine di apparizione appartiene all'esplosione del tempo»⁸. I simulacri, i fantasmi, i corpi dei quadri viventi non sono segni di qualcos'altro, ma hanno la loro rilevanza in se stessi, nei gesti, nelle forme e nelle figure: i quadri non alludono, ma mostrano, come dice il collezionista, cioè, si potrebbe ora parafrasare, i quadri mostrati non sono segni ma simulacri. La forte analogia tra la cifra filosofica di Klossowski e il pensiero sotteso alla poetica di Ruiz sembra quindi concentrarsi intorno al doppio, a un simulacro la cui natura è quella di rinviare a qualcos'altro mostrandosi tuttavia nella sua pregnanza forte di immagine. Il risultato è la creazione di un mondo estraneo, sconcertante e tuttavia identico al nostro, in cui tramite quella che Foucault chiama la «sottile insinuazione del

⁷ M. Foucault, *La prosa di Atteone* (1964), in P. Klossowski, *Il Bagno di Diana*, SE, Milano 2003, p. 130.

⁸ Ivi, p. 131.

Doppio», l'Altro è il Medesimo. A tale proposito, queste righe di Foucault che descrivono il linguaggio di Klossowski sembrano parlare del linguaggio cinematografico del regista cileno, e di questo film in particolare:

L'esperienza di Klossowski si colloca [...] in mezzo a un mondo dove regnerebbe un genio maligno [...] Questo mondo non sarebbe né il Cielo, né l'Inferno, né il Limbo, ma semplicemente il nostro stesso mondo. Pertanto un mondo che sarebbe uguale al nostro, a parte il fatto che si tratta di un mondo appunto identico al nostro. In questo scarto impercettibile del Medesimo [si pensi anche allo scarto tra quadro e *tableau vivant*] un movimento infinito [quello della macchina da presa] trova il suo luogo di nascita [...] L'uguaglianza $A=A$ si anima di un movimento interiore e senza fine che allontana ognuno dei due termini dalla propria identità e li rinvia l'uno all'altro con il gioco (la forza e la perfidia) di questo stesso scarto⁹.

La descrizione di due mondi identici ma differenti, tra i quali c'è uno scarto in cui si insinua il movimento, evoca insomma, in un gioco di rimandi si spera non troppo compiaciuto, il linguaggio di Klossowski, i film di Ruiz e i procedimenti creativi, propri del pensiero e dell'arte, proposti da Deleuze. E lo stesso Deleuze cita al proposito Klossowski, nelle pagine di *Differenza e ripetizione* dedicate al simulacro:

Pierre Klossowski [...] ha giustamente mostrato come l'eterno ritorno, preso in senso stretto significhi che ogni cosa non esiste se non in quanto ritorna, copia di un'infinità di copie che non lasciano sussistere originale e neppure origine. Ecco perché l'eterno ritorno è detto "parodistico", in quanto qualifica ciò che fa essere (e tornare), come simulacro¹⁰.

Il tema filosofico del simulacro e del doppio presente nel film, occorre ribadirlo, non deriva però soltanto dal contributo di Klossowski, ma è totalmente ed esplicitamente condiviso da Ruiz, che definisce le immagini cinematografiche «un caso di sdoppiamento», «viaggi sciamanici resi automatici dal meccanismo»¹¹. Il potere del doppio ritorna nella sua originale teoria sulla fruizione cinematografica, secondo cui si può affermare che lo spetta-

⁹ Ivi, p. 129.

¹⁰ G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 91.

¹¹ R. Ruiz, *Theatrum alchemicum*, in Ruiz *faber*, cit., p. 184.

tore, durante l'esperienza della visione, proietta un altro film sul film che scorre sullo schermo: c'è un doppio del film, proiettato dal singolo spettatore, che si sovrappone al film stesso, se ne differenzia e insieme lo ripete, che fa «palpitare» il film «come se respirasse». Si comprende bene che questo processo dello sdoppiamento, della differenza e della ripetizione, della manifestazione di simulacri può diventare vertiginoso: proiettiamo un doppio del film sul film, che in sé è uno sdoppiamento del reale grazie alla sua genesi meccanica; in questo caso quello che il film ci mostra sono quadri, e doppi dei quadri nei *tableaux vivants*.

3. Il lavoro sui doppi, i simulacri, i fantasmi, è tuttavia in Ruiz anche un esercizio di concretizzazione, una «presentificazione dell'illusorio» dentro la materia, poiché la visione del trascendente che qui si realizza è una «visione tattile», corporea e concreta. È in questo senso che Edoardo Bruno definisce il cinema di Ruiz, che sembra in grado di rendere realtà di fatto tutto ciò che è metafisico, un cinema «materialista», e in un senso ancora più pesante di quello in cui materialista, in fondo, il cinema lo è sempre. L'evidenza di questo carattere di concretezza delle opere del regista cileno si coglie facilmente nel film qui in questione, i cui protagonisti sono alla fine i *corpi* nella loro plasticità quasi scultorea, una plasticità che può emergere grazie allo stile ed al movimento sinuoso e coinvolgente della cinepresa. La macchina da presa mostra infatti la corporeità delle figure avvicinandosi e allontanandosi, girando intorno ad esse, rendendole vive nella loro concretezza, mostrandole, come dirà Ruiz stesso, come una «totalità continuamente in ebollizione».

È stato il pittore Mark Rothko, partendo da tutt'altre considerazioni, di ordine anche tecnico, a definire la plasticità in pittura parlando proprio di questo movimento nello spazio, dell'avanzare e dell'indietreggiare che determinano – nel pittore e nello spettatore – quasi un «ingresso» nel quadro, con una frase che sembra pensata per questo film:

La plasticità è quella sensazione di realtà che ci è impartita mediante la sensazione di oggetti che si muovono avanti e indietro nello spazio. [...] In pittura, la plasticità è ottenuta per mezzo di una sensazione di movi-

mento sia all'interno della tela sia al di fuori, dallo spazio anteriore verso la sua superficie. L'artista invita lo spettatore a intraprendere un'escursione nel mondo della tela¹².

Grazie alla presenza dei *tableaux vivants* in *L'hypothèse du tableau volé* la macchina da presa si addentra letteralmente nel quadro, si muove e circonda i corpi rappresentati realizzando quella che Ruiz stesso nelle interviste chiama una visione tattile¹³; un «vedere con il petto, vedere con la pelle» che è in grado di mostrare i simulacri, i fantasmi, nella loro corporeità.

¹² M. Rothko, *L'artista e la sua realtà: filosofie dell'arte* (2004), Skira, Milano 2007, pp. 100-101.

¹³ Affermazioni molto simili a quello che Herder scrive sulla percezione della scultura, sulla visione ravvicinata delle statue attraverso «un occhio che accarezza, che tocca».

Sadismo

1. Tratto da un racconto dello scrittore americano Richard Connell pubblicato nel 1924, il film *The most dangerous game* (1932; *Caccia fatale*) di Ernest Schoedsack e Irving Pichel ha come personaggio principale il conte Zaroff, aristocratico russo proprietario di un castello su un'isola deserta. Il conte, spostando le boe di segnalazione per le imbarcazioni poste intorno alla sua isola, provoca naufragi al fine di rapire i superstiti e utilizzarli come prede umane per le sue battute di caccia, ormai «annoiato» dalla caccia ad altre specie. Il naufrago Bob Rainsford, famoso cacciatore appena tornato dall'Africa dove ha condotto una spedizione di caccia alla tigre e autore di libri e reportage sull'argomento, sarà costretto a partecipare al crudele gioco del conte e a salvare sé stesso e l'unica donna presente sull'isola, Eva. Questa, superstita di un precedente naufragio insieme al fratello, che per primo verrà ucciso dal conte, viene offerta da Zaroff come «premio» di quella che definisce una «partita a scacchi all'aria aperta».

Sono presenti in questo film molti aspetti degni di attenzione da una prospettiva storica: in primo luogo, il suo carattere germinale e dunque anche la sua modernità, cioè il fatto che abbia ispirato e continui ad ispirare vari remake offrendo spunti a molte pellicole del genere fantastico, horror e d'avventura (l'ultimo film in ordine di tempo ispirato a *The most dangerous game* è *Hard target*, in Italia uscito con il titolo *Senza tregua*, di John Woo, 1993). Ancora, il suo evidente carattere di metafora, cioè il suo porsi come «trasfigurazione fantastica delle paure e delle aspirazioni di un'intera epoca»¹: l'atmosfera inquietante di un minaccioso stato di natura

¹ L. Esposito, *Ernest Schoedsack*, in *Enciclopedia del cinema*, 4° vol., Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2004.



rappresentato dall'isola e dalle vicende che vi si svolgono porta in scena infatti le paure dell'America subito dopo la crisi del '29. Interessante è anche il fatto che molti componenti del cast avrebbero partecipato al film *King Kong*, con la regia di Merian C. Cooper e dello stesso Schoedsack, uscito l'anno successivo; film che, tra l'altro, riprende in chiave ancor più spettacolare il discorso sull'incertezza e le inquietudini caratteristiche del periodo.

L'aspetto del film su cui vorrei soffermarmi è tuttavia un altro, ed emergerà con evidenza soltanto dopo aver messo in luce alcuni elementi della trama e della costruzione dei personaggi. In primo luogo, da sottolineare è la *specularità* tra i due personaggi maschili, il crudele conte e il naufrago eroe: l'uno è straniero, l'altro americano, ma entrambi sono cacciatori e difensori della pratica della caccia in due discorsi speculari. Prima del naufragio, il personaggio di Rainsford, ancora sulla barca con i suoi compagni, viene chiamato in causa in una discussione sulla pratica della caccia e ne difende la legittimità non in quanto attività necessaria alla sopravvivenza, ma come sport e divertimento. Rainsford evita accuratamente di rispondere alla domanda dell'amico che gli chiede insistentemente se sarebbe stato della stessa idea anche se fosse stato una tigre... Dopo il naufragio, è il conte Zaroff a intrattenere i suoi ospiti-ostaggi durante una serata al castello spiegando la sua passione per la caccia, il piacere di uccidere e la necessità, dopo aver cambiato numerosi strumenti di caccia per sfuggire alla noia, di cambiare la specie delle sue prede. Il conte esordisce dicendo a Rainsford di aver trovato un punto di vista ragionevole sulla caccia soltanto nei suoi libri: «noi siamo anime gemelle», afferma. Dunque, i due personaggi si caratterizzano l'uno come il doppio dell'altro sebbene diametralmente opposti per quel che riguarda i tratti esteriori: Rainsford è interpretato da Joel McCrea, attore specializzato nel ruolo positivo dell'eroe americano, alto, biondo e atletico, dall'aspetto virile e onesto; il conte Zaroff è interpretato Leslie Banks: il volto asimmetrico, l'aspetto cupo, la cicatrice sulla fronte che l'attore sottolinea accarezzandola continuamente.

Il secondo elemento è l'*erotismo* diffuso nel corso di tutto il film. Il personaggio femminile, attraente, fragile e pressoché completamente passivo nel corso di tutta la sua fuga con Rainsford

(rimane nella posizione dell'osservatrice anche quando l'eroe, a pochi passi da lei, sta per cadere in un dirupo nella lotta con uno dei cani da caccia del conte) è oggetto di conquista per entrambi i personaggi maschili: preda sessuale del conte ma anche oggetto d'amore dell'eroe. La conquista, tuttavia, è rimandata, poiché Eva è il premio del gioco, della partita, e in quanto premio fa parte della gara il cui divertimento ed esito finale consiste nell'uccidere. Dice il conte Zaroff durante la sua disquisizione sul piacere della caccia: «Uccidi e poi ama, solo quando si è consapevoli di questo si può conoscere l'estasi». Soltanto unito al piacere di uccidere c'è il piacere della conquista sessuale. L'eroticismo e la crudeltà sono dunque parte di uno stesso sistema.

Poiché di un gioco, di una partita si tratta, è naturalmente un sistema retto da regole, alle quali il conte tiene moltissimo: il primo passo è mostrare alle vittime la sua stanza dei trofei in cui custodisce, con sistemi di conservazione variamente scenografici, le teste delle sue prede. L'intento dichiarato è quello di inculcare nella vittima, considerata un «giocatore» al suo pari, la serietà del gioco che sta per iniziare, serietà che – non c'è bisogno forse di citare Roger Caillois per ricordarlo – è presupposto indispensabile per la riuscita di ogni gioco. Ancora, il conte concede alle sue prede alcune ore di vantaggio e la possibilità di salvarsi: saranno liberi se riusciranno a rimanere vivi scappando nell'isola fino all'alba del giorno dopo. Come si vede, e questo è il terzo elemento, la crudeltà del conte non ha nulla a che fare con una violenza incontrollata, anche nell'odio, è un istinto naturale animato da una *razionalità lucida*, fredda, determinata e oggettiva. Zaroff è un «gentiluomo sanguinario», rispetta le forme, le regole prima dell'ospitalità e poi del gioco, e naturalmente per questo motivo la sua crudeltà è ancora più terrificante.

2. A questo punto, l'affermazione di Paolo Mereghetti secondo cui *Caccia fatale* è «uno dei film più sadiani finora realizzati» non dovrebbe sorprendere. Seguendo l'analisi di Maurice Blanchot nel libro *Lautréamont et Sade*², ma anche gli scritti di

² M. Blanchot, *Lautréamont e Sade* (1949), SE, Milano 2003.

Georges Bataille³, il conte Zaroff ha tutti i caratteri dell'«uomo sovrano» di Sade. Innanzitutto l'emblema esteriore del titolo nobiliare:

L'umanità di Sade è essenzialmente composta di un piccolo numero di uomini onnipotenti che hanno avuto l'energia di elevarsi al di sopra delle leggi e al di sopra dei pregiudizi. [...] appartengono generalmente a una classe privilegiata: sono duchi, re, il papa [...] Devono alla nascita i privilegi dell'ineguaglianza⁴.

Vi è naturalmente chi non essendo nobile di nascita riesce comunque ad accrescere il suo potere, poiché ha in sé la forza di ricorrere al crimine. L'ineguaglianza è dunque per Sade, e per Zaroff, un fatto di natura: certi uomini sono necessariamente schiavi e vittime, altri hanno il coraggio di seguire i loro istinti naturali, che sono quelli del piacere e dell'egoismo, dell'asservire altri uomini. Distruzione e affermazione coincidono e sono istinti naturali, poiché la natura, scrive Sade nel romanzo *Justine*, «è una eterna sequela di crimini» e «non ci permette crimini che perturbino la sua economia», è inconcepibile dunque che «il più debole offenda realmente il più forte»⁵.

Altro elemento presente in modo molto esplicito nella costruzione del personaggio di Zaroff e sottolineato da tutti gli interpreti di Sade è il primato del delitto sulla lussuria. Così in *Justine* un uomo argomenta le ragioni dello stupro compiuto proprio alla sua vittima: «certe anime san provare la voluttà insieme al crimine! Che dico: è il crimine che la suscita e l'alimenta, e non vi è una sola voluttà al mondo che esso non faccia divampare e che non renda più bella». Citazione che riecheggia la già citata frase di Zaroff: «Uccidi e poi ama, solo quando si è consapevole di questo si può conoscere l'estasi». In Sade, se «il delitto – come scrive Blanchot – è più importante della lussuria; il delitto a sangue freddo è più grande del delitto eseguito nell'ardore delle passioni; ma il delitto commesso nell'indurimento della parte sensitiva, delitto oscuro e segreto, è il più grande di tutti»⁶. L'ottundi-

³ G. Bataille, *L'eroticismo* (1957), SE, Milano 1997.

⁴ M. Blanchot, *Lautréamont e Sade*, cit., p. 25.

⁵ D.A.F. de Sade, *Justine*, in D.A.F. de Sade, *Opere*, cit., p. 477.

⁶ M. Blanchot, *Lautréamont e Sade*, cit., p. 52.

mento della parte sensitiva è dunque ciò che permette il momento di sospensione, in cui l'istinto viene contenuto e subordinato al crimine: «perché la passione diventi energia deve essere trattata, mediata da un momento necessario di insensibilità; allora raggiungerà la sua più grande intensità»⁷.

Perché l'uomo sovrano anteponga il delitto alla lussuria è necessario che possieda la freddezza, l'autocontrollo, quello che Blanchot definisce come insensibilità, apatia, indifferenza, stoicismo. Afferma la virtuosa Justine raccontando le sue disavventure: «Tale fatale indifferenza dell'anima è il carattere saliente di un vero libertino»⁸. E se il conte Zaroff non fosse concentrato in se stesso e incapace di qualsiasi commozione, se la sua attrazione per Eva non fosse trattenuta e mediata dal delitto, non sarebbe un uomo sovrano, ma un mediocre a cui bastano le «normali voluttà». È questo il motivo che Bataille mette al centro del capitolo dedicato a Sade nel suo *L'erotismo*, in cui la supremazia del crimine sulle passioni, l'insensibilità e l'apatia arrivano ad essere concepite come un superamento dell'essere personale, che sembra attagliarsi molto bene alla filosofia di Zaroff.

Questa esigenza [che il crimine raggiunga il colmo del crimine] è esteriore all'individuo, o almeno si situa al di sopra dell'individuo il movimento che ha avviato, che si separa da lui e che lo trascende. Sade non può evitare di mettere in gioco, oltre all'egoismo personale, un egoismo in certo senso impersonale⁹.

Dall'unione tra sessualità e razionalità, fuse insieme nella lucida freddezza, senza la mediazione di alcun sentimento che provi il riconoscimento dell'altro, deriva inoltre un altro tratto ricorrente negli scritti sadiani che sembra in parte riproposto in questo film, cioè, come scrive Moravia: «l'abito della razionalizzazione, cioè della giustificazione sistematica, di specie intellettuali e ideologica, della propria sessualità»¹⁰. I personaggi dei romanzi di Sade argomentano, spiegano razionalmente, danno

⁷ *Ibid.*

⁸ D.A.F. de Sade, *Justine*, cit., p. 614.

⁹ G. Bataille, *L'erotismo*, cit., p. 166.

¹⁰ A. Moravia, *Prefazione* (1976) a D.A.F. de Sade, *Opere*, Mondadori, Milano 2006², p. XI.

giustificazione – come abbiamo già visto – della propria crudeltà, la erigono a sistema, ripetendo le proprie motivazioni con una frequenza in alcuni scritti quasi ossessiva. Allo stesso modo il conte, specialmente nella prima parte del film, si dilunga in discorsi sulla sua passione per la caccia, non si accontenta di avere della vittime ma vuole convincerle della ineluttabilità del suo comportamento, in quanto uomo forte e superiore alla umanità comune.

3. Se *Caccia fatale* è un film sadiano, lo è nella particolare interpretazione proposta da Deleuze in *Il freddo e il crudele*, un testo che dichiara come suo obiettivo quello di capire le entità cliniche del sadismo e del masochismo a partire dal punto di vista letterario. Sade e Sacher-Masoch sono infatti secondo Deleuze in primo luogo grandi scrittori, ma anche grandi clinici, i quali hanno dato il loro nome a una perversione, alla maniera in cui il medico designa con il suo nome la malattia studiata. E, ancora di più, grandi antropologi, poiché arrivano a individuare i caratteri di una vera e propria visione del mondo, di una concezione dell'essere umano, della natura e della cultura. La convinzione al fondo del libro è allora l'idea che sadismo e masochismo siano stati riuniti troppo affrettatamente nel concetto di sadomasochismo, ovvero, in particolare, è la visione di Masoch ad aver subito «un'ingiusta unità dialettica» con Sade. Si tratta invece di due entità cliniche e letterarie differenti, di due sistemi completamente separati tra i quali non c'è contatto (e se il sadomasochismo esiste, è perché costituisce una terza variante).

Accettiamo quindi in primo luogo la descrizione del sistema sadico come sistema separato, letterariamente e clinicamente. In primo luogo, come scrive Deleuze, «un autentico sadico non sopporterà mai una vittima masochista»¹¹, riportando a questo proposito un passo di *Justine* in cui una vittima dei monaci sadici spiega alla protagonista come questi vogliano essere certi che i propri crimini conducano a pianti, e come respingerebbero chiunque si concedesse spontaneamente. D'altra parte, anche il maso-

¹¹ G. Deleuze, *Il freddo e il crudele* (1967), SE, Milano 1996, p. 44.

chista non ha bisogno di un carnefice davvero sadico, poiché questo nella situazione masochista deve agire senza odio, come afferma l'eroina della *Pescatrice di anime* di Sacher-Masoch: «voi fate soffrire per crudeltà [...] io uccido senza pietà ma anche senza odio». Inoltre, la donna-carnefice deve essere «formata», educata dal masochista secondo il suo più segreto disegno, secondo i suoi desideri; ma l'idea di una educazione come anche il carattere contrattuale del rapporto tra i due protagonisti del sistema masochista non possono avere spazio nel sistema del sadismo.

Utilizzando queste affermazioni per leggere il film, comprendiamo bene il gusto del conte nell'avere come sua preda un personaggio come Rainsford, esperto di caccia, capace di difendersi e tutt'altro che disposto alla sofferenza; ricordiamo infatti che la sua vittima nel corso della «pericolosa partita» (altro titolo italiano con cui è circolato *Caccia fatale*) è lui e non Eva, il personaggio femminile, che è in realtà il premio, cioè potrebbe essere la vittima di un gioco sadico soltanto successivo alla battuta di caccia, del quale il film non arriva a parlare. Si comprende così anche il disinteresse del conte per il personaggio del fratello di Eva, che durante la serata al castello si presenta subito come una «vittima delle circostanze», e che verrà ucciso per primo e quasi con indifferenza, poiché debole («sono come bambini», dice il conte osservandolo) e completamente ignaro della pratica della caccia e delle regole del gioco. Tuttavia, Deleuze nella sua analisi si guarda bene dal dire che la vittima del sadismo è sadica a sua volta, semplicemente la vittima non ha a che fare con il masochismo, ma è parte integrante della situazione sadica, del sistema del sadismo: gli appartiene. Se la vittima del gioco sadico possiede dei tratti masochisti li possiede come quegli specifici tratti masochisti che sono il riflesso, l'immagine speculare del sadismo dell'altro, non come elementi masochisti in sé, che sarebbero del tutto estranei a quel contesto. Scrive Deleuze:

se la vittima non può essere masochista, non è semplicemente perché il libertino sarebbe contrariato se ella provasse piacere, ma perché la vittima del sadico appartiene interamente al sadismo, è parte integrante della situazione, e appare stranamente come *il doppio del carnefice sadico*¹².

¹² Ivi, p. 45, corsivo mio.

L'idea del doppio è testimoniata nei romanzi di Sade dalle figure di Justine e Juliette, la virtuosa e la perversa, due fanciulle che pur reagendo alle disavventure in maniera opposta, sono tuttavia due sorelle, hanno avuto la stessa formazione, provengono dallo stesso sistema familiare. E l'idea del doppio e della specularità è l'elemento forse più evidente in *Caccia fatale*, su cui il film insiste in effetti in maniera persino troppo didascalica: i due personaggi maschili sembrano essere in totale opposizione, il contrasto tra l'aspetto sinistro dell'uno e quello solare dell'altro è lampante; eppure i due sono accomunati dalla passione per il «gioco più pericoloso», come recita il titolo originale del film (*The most dangerous game*). Dunque, se Zaroff è il sadico per eccellenza, Rainsford, l'eroe, non è un masochista, e tuttavia nemmeno un sadico, è parte integrante del gioco, di cui conosce le regole, proposte dal conte e accolte senza troppe remore, e di cui utilizza tutti i trucchi, che il conte svela senza fatica.

Se i personaggi maschili sono dunque totalmente partecipi di questo gioco, accettandone le leggi, i trucchi, i limiti spaziali e le vie di fuga, ciò non avviene solo accidentalmente, ma entrambi se ne fanno difensori espliciti nei due discorsi speculari: l'uno, quello di Rainsford, all'inizio del film, l'altro, quello del conte, durante la serata al castello, vere e proprie dimostrazioni della necessità del male e della legge del più forte. L'alternarsi di scene d'azione e di crudeltà con momenti di vera e propria teorizzazione circa il desiderio di uccidere e l'ineluttabilità del male rimanda certamente al tema della lucidità e della freddezza sottolineata da tutti i lettori di Sade, ma ancora di più sembra riprodurre l'andamento dei suoi stessi romanzi. Da una parte, abbiamo le descrizioni reiterate delle particolari scene di sesso e crudeltà, il turpiloquio e i dettagli osceni, dall'altra la teoria pura, l'astrazione più elevata, la giustificazione filosofica della crudeltà e del negativo. Questo doppio livello, di cui si è già detto, è precisamente il carattere clinico e letterario del sadismo per Deleuze¹³:

¹³ Un doppio livello personale-impersonale, che si incentra sul negativo e la negazione, laddove il masochismo, facendo leva sul contratto, il rito, propone un sistema fatto di attese, sospensioni, disconoscimenti della realtà.

il fattore imperativo e descrittivo, che rappresenta l'*elemento personale*, ordinando e descrivendo le violenze personali del sadico come suoi gusti particolari; e il fattore più elevato che designa l'*elemento impersonale* del sadismo, che identifica questa idea impersonale con un'Idea della ragione pura, con una dimostrazione terribile in grado di subordinare a sé l'altro elemento¹⁴.

La visione del sadismo come situazione a sé stante, separata e retta da regole sue proprie, rimanda alle idee di limite e di superamento del limite, presenti nel film in vari modi, in senso prima di tutto spaziale. L'avventura ha inizio proprio con l'oltrepassamento di un limite, quello delle boe luminose, un segnale che dovrebbe indicare la strada giusta e che invece in questo caso la prudenza sconsiglierebbe: il capitano dell'imbarcazione esplicita i suoi dubbi, poiché le boe sembrano essere in una posizione differente da quella segnata sulla carte, in una zona dai fondali molto bassi e infestata da squali. Inoltre, la barca passerà vicino ad un'isola dalla fama sinistra. Il proprietario della barca, tuttavia, scettico nei confronti di quelle che chiama fantasticherie, intima di procedere: superate le boe, ecco il naufragio e lo sbarco dell'unico superstite sull'isola tristemente nota. L'eroe precipita cioè in una zona sorretta da regole diverse, al di fuori di ciò che è conosciuto, oltre il confine della civiltà¹⁵. I segnali di un mondo sinistro, diverso da quello conosciuto, ci sono tutti: in primo luogo la foresta fitta di vegetazione e di ombre. Poi, il castello, luogo sadiano per eccellenza, con i suoi abitanti – non solo il conte ma i suoi inquietanti servitori –, con la sua posizione e i suoi emblemi inquietanti, presenti già sul portone di ingresso, sulla soglia. Tuttavia, l'oltrepassare la soglia, l'andare oltre il limite della civiltà conduce a un sistema altrettanto delimitato, quello del gioco sadico, un sistema a sua volta chiuso, rappresentato dalla prigionia nel castello custodito da cani feroci e dall'isola stessa, luogo geografico delimitato dal mare e da scogliere pericolose, da cui non si può scappare.

¹⁴ G. Deleuze, *Il freddo e il crudele*, cit., p. 23.

¹⁵ Cfr. sul tema dell'isola: S. Previti, *Isole di cinema: figure e forme dell'insularità*, Fondazione Ente dello spettacolo, Roma 2010.

x.

Caso

1. Abbiamo più volte evocato la riflessione di André Bazin, il critico cinematografico più influente del secondo dopoguerra francese, fondatore dei «Cahiers du cinéma», come capostipite di una linea di interpretazione della modernità cinematografica in cui Deleuze si inserisce. La sua idea della poetica dei registi del neorealismo italiano, cui dedicò molti saggi e articoli, si riassume bene in quel paragone tra fatti che si succedono come nell'ingranaggio di una ruota dentata (la trama del cinema classico, per cui ad una scena ne succede un'altra secondo la formula percezione-azione) e immagini che si presentano allo spettatore come se saltasse di pietra in pietra, slegate, frammentarie, ognuna con una propria autonomia narrativa ed estetica (l'indugiare della macchina da presa, il restare sulla scena del cinema moderno e dell'immagine ottica e sonora pura).

Ma il nucleo teorico del pensiero di Bazin, ovvero il legame costitutivo tra immagine cinematografica e realtà è già presente nell'articolo scritto nel 1945 e dedicato all'*Ontologia dell'immagine fotografica*. Queste poche pagine, che dopo la morte del loro autore, avvenuta nel 1958, sarebbero state scelte per aprire l'intera raccolta dei suoi scritti¹, presentano in modo molto nitido un legame che non viene declinato da Bazin in senso retorico, politico o ingenuamente idealistico, come a torto è stato spesso inteso, quanto come conseguenza necessaria delle possibilità e delle caratteristiche del dispositivo cinematografico, invenzione tecnologica in grado di proporre una riproduzione quanto più possibile fedele del nostro

¹ La raccolta della maggior parte degli scritti di Bazin viene pubblicata in quattro volumi, tra il 1958 e il 1962, con il titolo generale *Qu'est-ce que le cinéma?*; trad. italiana parziale *Che cosa è il cinema?*, a cura di A. Aprà, Garzanti, Milano 2000.

mondo. Il cinema, grazie alla sua «genesì meccanica», si configura come una «impronta digitale» del reale: sulla pellicola viene impressa una traccia in grado di aderire alla vita e di mostrare la vera natura delle cose e degli esseri umani.

La conseguenza concreta di queste premesse teoriche sarà il fatto che, secondo il critico Bazin, per conseguire la specificità più propria di questo *medium* occorre realizzare film che abbandonino del tutto gli intenti spettacolari, così come i teatri di posa e un montaggio narrativo che preveda una successione serrata delle scene. Vanno privilegiati invece, per assecondare e mostrare il fluire della nostra realtà, i piani-sequenza, l'improvvisazione, gli ambienti esterni, gli attori non professionisti. Il neorealismo italiano, che Bazin seguì dall'inizio con attenzione, dedicandogli molti scritti, sembra essere l'incarnazione di questa teoria. Nelle opere di autori come Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Cesare Zavattini, il fatto, il «frammento di realtà» viene rispettato nella sua integrità, portando a compimento la natura più propria del mezzo cinematografico, quello slancio verso il reale derivato dalla sua origine meccanica. Occorre però eliminare subito ogni interpretazione di questo realismo come qualcosa di ingenuo: come non mancano di evidenziare gli interpreti più accorti di Bazin, il critico sottolinea a più riprese che «non c'è stato "realismo" in arte che non fosse prima di tutto profondamente estetico»²: se ogni arte si nutre della contraddizione per cui l'illusione di realtà è sempre frutto di artifici, di lavoro e di tecnica, il contatto con l'immanenza del reale al centro delle opere neorealiste non rappresenta una regressione stilistica e un ritorno alla realtà grezza ma è il risultato di un'evoluzione artistica e di un progresso espressivo.

Ma proviamo a seguire più da vicino l'articolo del 1945 per lasciar emergere quello che di questa realtà, verso la cui rappresentazione il cinema tende costitutivamente, più ci interessa. In primo luogo, caratteristico di questo testo fondativo per un'intera corrente di studi delle teorie del cinema, che è stata definita «realismo ontologico»³, è l'approccio multidisciplinare dell'au-

² A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, cit., p. 285.

³ F. Casetti, *Teorie del cinema*, Bompiani, Milano, p. 37; ma anche F. Casetti, *Teorie del cinema*, in *Enciclopedia del cinema*, 5° vol., Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2004, *ad vocem*.

tore, che chiama in causa antropologia, psicoanalisi e storia dell'arte per inserire la nascita della fotografia e del cinema all'interno di un preciso percorso evolutivo. La linea direttiva individuata vede come suo obiettivo finale, appunto, una riproduzione del reale, colto però nel suo scorrere, nella sua imprevedibilità. Bazin considera l'origine delle arti plastiche da un punto di vista psicoanalitico, individuando il motivo della nascita di pittura e scultura in quello che viene definito il «complesso della mummia»:

La religione egizia diretta interamente contro la morte faceva dipendere la sopravvivenza dalla perennità materiale del corpo. Essa soddisfa con ciò un bisogno fondamentale della psicologia umana: la difesa contro il tempo. Fissare artificialmente le apparenze carnali vuol dire strapparli al flusso della durata: ricondurlo alla vita⁴.

La difesa contro il tempo e la morte a partire dalla salvezza delle apparenze fisiche, che è all'origine della pratica egizia dell'imbalsamazione, sarebbe la funzione primaria non soltanto della statuaria religiosa, ma di tutte le arti plastiche, della scultura e della pittura, che tentano di strappare l'essere a quello che Bazin, facendo riferimento al pensiero di Henri Bergson, definisce il «flusso della durata». Con l'evoluzione della civiltà la credenza nella funzione magica viene a cadere e all'imbalsamazione si sostituisce il ritratto, che certamente non sottrae il modello alla morte fisica ma lo salva dalla morte spirituale, perpetuandone il ricordo.

Seguendo questa direzione, l'avvento della fotografia dapprima e del cinema poi sarebbero il compimento dell'aspirazione della pittura occidentale, che trova le sue radici in un bisogno psicologico, a sostituire il mondo reale con un suo doppio. La conseguenza è che la nascita dell'immagine fotografica costituisce in questa visione un evento fondamentale per l'evoluzione delle stesse arti plastiche. A metà del XIX secolo, l'invenzione della fotografia con la sua «oggettività essenziale» ha permesso infatti alla pittura e alla scultura di liberarsi dalla ossessione per la rassomiglianza, di abbandonare la tendenza al verosimile e al realismo per guadagnare una nuova autonomia estetica. Sarà l'occhio fotografico, l'obiettivo che si sostituisce all'occhio umano, a pren-

⁴ Bazin, *Che cosa è il cinema?*, cit., p. 3.

dere su di sé il carico del realismo, valendosi, grazie alla sua genesi automatica, di un «transfert di realtà» dalla cosa alla sua riproduzione, che ci costringe a credere all'esistenza dell'oggetto rappresentato. La nascita del cinema porta a compimento il processo di adesione al reale avviato dalla fotografia, aggiungendo all'immagine delle cose quella del loro movimento e della loro continuità:

Il film non si contenta più di conservare l'oggetto avvolto nel suo istante, come, nell'ambra, il corpo intatto degli insetti di un'era trascorsa; esso libera l'arte barocca dalla sua catalessi convulsiva. Per la prima volta, l'immagine delle cose è anche quella della loro durata e quasi la mummia del cambiamento⁵.

Ciò che viene mostrato nel film non è, insomma, una semplice riproduzione, ma l'oggetto stesso reso eterno e libero dai suoi aspetti contingenti, e non privato tuttavia del suo movimento: è, appunto, un'impronta digitale della realtà.

2. Ma qual è la realtà di cui parla Bazin, a cui il cinema sembra tendere costitutivamente? A questo punto dovrebbe apparire evidente: non si tratta, o perlomeno non si tratta soltanto, di un richiamo politico ed etico alla comprensione della realtà sociale del dopoguerra, né di una fedeltà a un qualche modello cui il film deve rifarsi come *mimesis*, come fedele copia. Si tratta invece, piuttosto, di realizzare la possibilità che tra tutte le arti soltanto il cinema possiede: restituire il tempo in sé, o meglio, per dirla, e non a caso, con il termine proprio di un filosofo cui Bazin esplicitamente si ispira, restituire la sua durata. Il filosofo è Bergson, e l'idea della vita come durata reale vuole in primo luogo definire il tempo come flusso ininterrotto che procede creando senza sosta, come un'evoluzione non meccanicistica, ma contrassegnata dalla novità. Al contrario delle rappresentazioni matematiche di cui disponiamo, la nostra coscienza ci dice che il nostro vissuto è un divenire, un fluire non rappresentabile con il tempo «spazializzato» delle scienze fatto di istanti separati e

⁵ Ivi, p. 9.

omogenei, la cui fissità non è altro che una illusione della nostra percezione. Scriveva Bergson in *L'evoluzione creatrice*, testo del 1907 in cui, paradossalmente, il cinema è usato come esempio di quello che secondo il filosofo è il contrario della durata, ovvero il movimento illusorio della percezione:

Il reale è soltanto il cambiamento continuo di forma: *la forma non è altro che un'istantanea presa su una transizione*. Anche in questo caso dunque la nostra percezione si adopera per solidificare in immagini discontinue la continuità fluida del reale⁶.

Volendo seguire più da vicino il tema della possibilità di una restituzione cinematografica del tempo come divenire, che si rivelerà così centrale nella teoria del cinema, può essere utile allora chiedere l'aiuto di un esempio concreto. Al di là del prevedibile richiamo al neorealismo italiano – si pensi per esempio alla poetica del pedinamento di Cesare Zavattini, da Bazin definito il «Proust dell'indicativo presente» – proviamo a ragionare su un'opera cinematografica degli anni Cinquanta cui Bazin dedica un breve scritto, che porta nel titolo questa lapidaria definizione: *Un film bergsoniano*.

L'opera cinematografica in questione è *Le mystère Picasso* (1956; *Il mistero Picasso*), diretta dal regista e sceneggiatore Henri-Georges Clouzot, uno dei protagonisti del cinema noir francese degli anni Quaranta, «narratore di un mondo violento e colpevole, descritto con angoscia e lucidità prive di illusioni, [autore] nel quale l'eredità del naturalismo è stata prima di tutto una dichiarazione di coerenza morale, oltre che di vigore espressivo»⁷. Nel film dedicato a Picasso il regista abbandona la declinazione narrativa e realista e la riflessione sul male che aveva caratterizzato molti dei suoi drammi polizieschi, per indagare invece l'enigma della creatività e mostrare il pittore *mentre lavo-*

⁶ H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, cit., p. 247. L'ultimo capitolo di *L'evoluzione creatrice* porta il titolo: *Il meccanismo cinematografico del pensiero e l'illusione meccanicistica*. Qui Bergson paragona l'illusoria percezione di un falso movimento fatto di una serie di istanti omogenei alla successione di fotogrammi cinematografici (v. *supra*, capitolo I).

⁷ C. McGilvray, Clouzot, Henri-Georges, in *Enciclopedia del cinema*, 2° vol., Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2003, p. 74.

ra, nel senso letterale del termine. Infatti, grazie a una tela bianca, resa trasparente dalla luce, dietro la quale è posta la cinepresa, Clouzot, con l'aiuto del direttore della fotografia Claude Renoir, può registrare direttamente la genesi di ogni dipinto. La tela dipinta satura totalmente l'inquadratura tanto che lo spettatore può assistere alla creazione dell'opera collocato di fronte ad essa, quasi assumendo posto del pittore, senza che nel suo campo visivo compaia la figura dell'artista. Alle prime linee tracciate sulla tela si aggiungono, tramite la tecnica del montaggio, di piano in piano, altri tratti e colori, per arrivare alla composizione di una figura che infine risulta compiuta. Il cinema, insomma, proprio grazie alla sua natura meccanica, arriva a rivelare in questo modo i vari «quadri che stanno sotto al quadro», come dice nel corso del film lo stesso Picasso, partecipe nel tentativo di svelare le numerose stratificazioni del dipinto, ognuna delle quali, per un momento, può apparire come quella esauriente e definitiva. Il risultato è un documentario sulla pittura in generale, più che su un pittore in particolare: poco più di un'ora di film in cui il «farsi» di una quindicina di quadri viene presentato in primissimi piani a colori, intervallati da alcune scene in bianco e nero che mostrano l'artista nel suo studio⁸. Picasso, accogliendo la sfida del film, improvvisa disegni e dipinti a olio e accetta di sottomettersi alle limitazioni dovute alla lunghezza della pellicola, che detta inevitabilmente il tempo a disposizione.

3. Una prima indicazione sul senso delle pagine che Bazin dedica al film di Clouzot su Picasso ce la fornisce la sua collocazione all'interno della raccolta *Che cosa è il cinema?*: l'articolo chiude la sezione dedicata ai rapporti tra il cinema e le altre arti, che, oltre a questo scritto, contiene altre pagine molto importanti sulla valenza estetica della trasposizione cinematografica di romanzi o testi teatrali. Nel caso della letteratura e del teatro,

⁸ Riguardo l'utilizzazione del colore, Bazin commenta la decisione di Clouzot di realizzare un film in bianco e nero (stampato però su pellicola a colori) tranne che nei momenti in cui si mostrano i quadri, che sono a colori, affermando che in questo modo Clouzot può riprodurre il processo mentale per cui, contemplando un quadro, annientiamo la realtà naturale a beneficio di quella pittorica.

Bazin si pronuncia nettamente a favore di un «cinema impuro», che può e deve mescolarsi con le altre espressioni artistiche, con i linguaggi preesistenti, e utilizzarli a suo giovamento, essendo ormai un'arte abbastanza matura nella sua autonomia da prestarsi al confronto e allo scambio. Allo stesso modo l'incontro tra cinema e pittura può produrre risultati decisivi, fecondi per entrambi. Se «la perfezione, l'economia e la facilità della fotografia hanno alla fine contribuito a valorizzare la pittura, a confermarla nella sua insostituibile specificità», se grazie alla fotografia a colori «la pittura è potuta diventare l'arte più individuale, la più onerosa, la più indipendente da ogni compromesso, come anche la più accessibile»⁹, il meccanismo del cinema, in grado di registrare il movimento, può contribuire a svelare i procedimenti della pittura: *Il mistero Picasso* è l'esempio lampante di questa possibilità. In primo luogo, dunque, questo film mostra una modalità dell'alleanza tra le due arti, in cui il cinema si mette ancora una volta a servizio dell'arte pittorica, dopo averla liberata dell'ossessione della verosimiglianza, dopo averle offerto una maggiore accessibilità e indipendenza.

Abbiamo detto che il cinema può svelare i meccanismi della pittura, ma in che modo? Non certo alla maniera di un film didattico o di un documentario, bensì – questa è l'osservazione con cui Bazin inizia il suo articolo sul film – semplicemente mostrando e rendendo visibile. Quello che viene escluso a priori dal regista, nel modo di realizzare il film, ma anche nella semplice scelta del suo soggetto, è l'idea di proporre un messaggio o di fornire una spiegazione. Picasso stesso non è in grado di dare una chiave della sua arte, i suoi atti non si succedono alla maniera dei rapporti causa-effetto, ma, si potrebbe dire, come una serie continua di effetti (come ci ricorda la sua celebre battuta – «Io non cerco, trovo!» – che lo descrive estraneo ad ogni tentativo di ricerca, sempre in possesso del suo risultato). In questo senso il significato del film è profondamente bergsoniano: ogni tratto dipinto dall'artista appare allo spettatore come totalmente inaspettato, poiché è una creazione che nasce da un'altra creazione, come, scrive Bazin con una certa enfasi, «la vita che genera la vita».

⁹ Bazin, *Che cosa è il cinema?*, cit., p. 185.

Non c'è infatti un tratto, una macchia di colore che non appaiano – apparire è la parola giusta – rigorosamente imprevedibili. Imprevedibilità che suppone, inversamente, la non-spiegazione del composto col semplice. La cosa è tanto vera che tutto il principio del film in quanto spettacolo e addirittura, più esattamente, in quanto “suspense” sta in questa attesa e in questa *sorpresa perpetua*¹⁰.

Se la prima rivoluzione del film sull'arte è consistita nell'abolizione della cornice, per cui grazie all'inquadratura l'universo pittorico corrisponde all'universo intero¹¹, questo film ci mostra invece in maniera lampante la seconda grande novità: la possibilità di esibire la durata del quadro come sua parte essenziale, poiché la contemplazione dell'opera come lavoro *in fieri*, non come risultato, è al centro del film. Quello che riusciamo a vedere grazie al meccanismo cinematografico e al procedimento usato da Clouzot sono gli stati intermedi considerati però non come realtà inferiori, come gradini necessari per arrivare alla pienezza del dipinto, ma in quanto elemento sostanziale dell'opera stessa. Non schizzi o semplici abbozzi li definisce infatti, come si vede nel film, lo stesso Picasso, ma quadri essi stessi – «quadri sotto al quadro» – sebbene poi sacrificati al quadro successivo, quello con il quale il pittore decide di interrompere la serie.

Ciò che rivela *Le mystère Picasso* non è quello che già sapevamo, la durata della creazione, ma che questa durata può essere parte integrante dell'opera stessa, una dimensione supplementare, stupidamente ignorata allo stadio conclusivo. Più esattamente, finora non conoscevamo che “dei quadri”, sezioni verticali di una colata creatrice più o meno arbitrariamente troncata dall'autore stesso, dal *caso*, dalla malattia o dalla morte. Ciò che Clouzot finalmente ci rivela è “la pittura”, cioè un quadro che esiste nel tempo, che ha la sua durata, la sua vita e qualche volta – come alla fine del film – la sua morte¹².

Se il *work in progress* della pittura o la sua realizzazione in trasparenza si erano già visti, episodicamente e brevemente, al cinema, Clouzot ha il merito, escludendo dal film ogni aspetto

¹⁰ Ivi, p. 191, corsivo mio.

¹¹ Bazin parla di questa «prima rivoluzione» nell'articolo *Pittura e cinema*, non presente nella traduzione italiana della raccolta.

¹² A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, cit., p. 192, corsivo mio.

didattico, biografico o descrittivo, di farne il vero e unico elemento spettacolare della sua opera, ricavando l'intero lungometraggio dalla visione della durata in sé. L'idea che soltanto il cinema possa rivelare la temporalità propria della pittura mette in evidenza tra l'altro un elemento molto presente ed essenziale, come abbiamo già visto, nella riflessione di Bazin, ovvero la convinzione che la novità dell'immagine cinematografica comporti un cambiamento e un'evoluzione per tutte le altre arti. In questo caso il cinema arriva addirittura a scombinare il tradizionale sistema delle arti così come lo aveva proposto Lessing nel Settecento, facendo della pittura, paradossalmente, un'arte temporale.

La volontà del regista di rendere visibile il divenire al di là delle forme giustifica secondo Bazin anche la sua decisione di accelerare l'azione, sopprimendo i tempi morti o lasciando apparire più tratti nello stesso tempo. La proibizione del montaggio, molto lontana da una rigida prescrizione quale a volte è stata intesa, viene a cadere nel momento in cui, per esempio, l'accelerazione risulta esibita, messa in mostra, e non utilizzata ingannando e seducendo il pubblico con falsi accostamenti di immagini: Clouzot ha compreso la necessità di un tempo spettacolare – poiché *Il mistero Picasso* è un film, e non un documentario – che tuttavia non tradisce né snatura il tempo reale, la durata concreta di Bergson.

L'aspirazione a rendere visibile la durata, lo scorrere del tempo, è al centro, in modo curiosamente molto simile al progetto di Clouzot su Picasso, nella poetica di un artista contemporaneo come Bill Viola. Nei suoi video d'arte Viola ripropone i temi delle grandi opere pittoriche della tradizione inserendo nella composizione, grazie alle possibilità della tecnologia elettronica, il movimento mostrato al rallenti. Esempi di questo apparire del tempo in persona, come avrebbe detto Deleuze, di una quarta dimensione che sembra farsi "pesante" e tangibile davanti agli occhi dello spettatore (quasi una concretizzazione dell'idea bergsoniana del "cono della memoria"), sono opere di Viola come *The greetings* (1995), ispirato alla Visitazione del Pontormo (1528 ca.), oppure *Emergence* (2002), con Cristo che emerge dal fonte battesimale in un rallentamento estremo dei movimenti dei personaggi, che sembrano fluttuare nel campo visivo. Come afferma l'artista:

Per me uno dei momenti decisivi degli ultimi centocinquant'anni è l'animazione dell'immagine, l'avvento delle immagini in movimento. Forse ci accorgeremo che aver inserito il fattore tempo nell'ambito dell'arte visiva è stato decisivo quanto il fatto che Brunelleschi affermasse il valore della prospettiva, dando la dimostrazione di uno spazio pittorico tridimensionale. Oggi la pittura ha una quarta dimensione, le immagini hanno acquistato vita. [...] i veri strumenti di base, la vera materia prima, non sonola telecamera e il monitor, ma il tempo e l'esperienza¹³.

4. L'imprevedibilità e la sorpresa proprie della pittura di Picaso e rivelate dal film di Clouzot portano con sé anche un altro elemento degno di nota, che tuttavia nello scritto di Bazin si intravede soltanto, senza essere messo effettivamente in luce (è presente però, come un semplice cenno, nell'ultima lunga citazione riportata nel paragrafo precedente). Si tratta di quello che potremmo chiamare il ruolo del *caso*, della strana casualità che guida il gesto del pittore nel momento in cui diciamo che i suoi atti non sono regolati dal nesso causa-effetto ma, appunto, dalla spontaneità del processo artistico.

Il tema dell'accidentalità emerge in modo molto forte nell'analisi che nel suo libro sulla *Logica della sensazione* Gilles Deleuze propone di un altro grande artista, Francis Bacon. La sua pittura, il cui obiettivo è quello di rendere visibili le forze invisibili che agiscono sui corpi, spostandoli e deformandoli, viene definita come un'arte né astratta né figurativa, ma «figurale». Una pittura figurale è quella in grado di conservare la figura senza divenire segno illustrativo e rappresentativo, senza implicare una narrazione (curiosamente, è l'obiettivo dello stesso regista Clouzot, che con *Il mistero Picasso* realizza un film a metà strada tra realismo e astrazione, un film che non è certamente narrativo né costituito da sole immagini, alla maniera di un film sperimentale di avanguardia). Cosa può fare il pittore per superare la figuratività senza percorrere la strada dell'astrazione pura, per evitare sia di dipingere *clichés*, sia di sovvertire i *clichés* pittorici tramite operazioni meramente intellettuali? Risponde Deleuze:

¹³ B. Viola, *In risposta alle domande di Jörg Zutter*, in Bill Viola. *Visioni interiori*, Catalogo della mostra (Roma 2008-2009), Giunti, Roma 2008, p. 191.

Bisognerà eseguire prontamente dei “segni liberi” all’interno dell’immagine dipinta, per distruggere in essa la nascente figurazione e dare una possibilità alla Figura, che è *l’improbabile stesso*. Questi segni sono accidentali, “a caso”, ma è evidente che qui la parola caso non designa più in alcun modo delle probabilità, bensì un tipo di scelta o di azione senza probabilità. Questi segni possono essere definiti non rappresentativi appunto perché dipendono dall’atto casuale e non esprimono nulla dell’immagine visiva: riguardano solo la mano del pittore¹⁴.

Tuttavia, all’aspetto involontario e casuale si accompagna, necessariamente, un elemento di selezione, che permette infine di reinserire in un insieme coeso e ancora più potente i tratti manuali liberi, i segni «a caso» che il pittore ha tracciato.

Questa lettura dell’attività artistica di Bacon, così affine alla filosofia di Deleuze nel sottolineare l’aspetto impersonale dell’azzardo da far pensare a una forzatura del filosofo, è in realtà una trasposizione quasi letterale di quello che afferma lo stesso pittore nel corso di molte interviste, e in particolare durante le sue conversazioni con il critico David Sylvester. Bacon insiste più volte sulla fortuità dei suoi gesti come unica possibilità di effettuare l’operazione che più gli interessa, ovvero «aprire le valvole della sensazione», «piazzare una trappola» per catturare la vitalità, definendosi addirittura «un medium del caso». Una pratica troppo cosciente di sé e intenzionale, infatti, rischia di mancare l’obiettivo di catturare le forze e l’elemento vitale, che può essere veramente colto soltanto attraverso segni e colori «inevitabili» perché posseduti dalla strana necessità del caso. E il caso viene richiamato da Bacon come forza vitale sempre presente, al di là del momento specifico della pittura. Per esempio, alla domanda sul perché, se la vita è un gioco senza senso come spesso dichiara, continua a voler vivere, risponde: «Sono avido di vita, e sono avido come artista. Sono avido di ciò che il caso può, e lo spero, darmi: ciò che supera di gran lunga qualunque cosa potrei calcolare logicamente»¹⁵. Questa nuova logica ottenuta con modi illogici, unita all’avidità per la vita, inserisce Bacon nella serie di personaggi debordanti ed eccessivi cari a Deleuze, di cui fa parte

¹⁴ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione* (1981), Quodlibet, Macerata 1995, pp. 162-163.

¹⁵ Citato in Ph. Sollers, *Le passioni di Francis Bacon*, SE, Milano 2003, p. 13.

come si è visto anche Welles, con cui il pittore condivide l'amore per Shakespeare e per le grandi figure tragiche (nonché una bizzarra forma di nietzschianesimo: «Il mio ideale maschile? Il Nietzsche della squadra di football», dichiarerà Bacon).

Dal punto di vista dell'attività pittorica, i segni involontari, casuali sono «capaci di suggerire modi più profondi con cui intrappolare il fatto da cui si è ossessionati», senza limitarsi ad una semplice illustrazione dell'oggetto che si sta rappresentando. Questo aspetto, che mira alla distruzione di ogni eventualità figurativa, è ben descritto da Deleuze:

Questi segni manuali, quasi ciechi, stanno dunque a testimoniare l'intrusione di un altro mondo nel mondo visivo della figurazione. Sottraggo in parte il dipinto all'organizzazione ottica che già vi regnava, rendendolo in anticipo figurativo. La mano del pittore è intervenuta per liberarsi della dipendenza e infrangere la sovrana organizzazione ottica, come in una catastrofe, in un caos, non si vede più nulla¹⁶.

Ma Bacon non manca, allo stesso tempo, di evidenziare come l'istinto e i gesti spontanei siano radicati in una conoscenza e in un sapere e debbano convogliare in un certo ordine se si vuole «aprire un campo di sensazioni», se si vuole colpire con violenza «il sistema nervoso» dello spettatore. In questo senso, come notava lo stesso Deleuze, il caso stesso coincide con un atto di scelta, libero e azzardato. Leggiamo, per esempio, in questa intervista del 1962:

Sa, nel mio caso, ogni dipinto [...] è qualcosa di accidentale. Lo prevedo nella mia mente, lo prevedo, e tuttavia quasi mai lo realizzo così come lo prevedo. Si trasforma quando applico il colore. ...e il colore fa spesso cose migliori di quanto potrei fargli fare io. È un fatto accidentale? Forse si potrebbe dire che non è accidentale, perché scegliere di conservare una parte piuttosto che un'altra di questa accidentalità diventa un processo selettivo. Si tenta ovviamente di mantenere la vitalità dell'azzardo salvaguardando la continuità¹⁷.

L'erompere dell'azzardo nella continuità, del caso nell'ordine, dell'incoscienza nel sapere riguarda secondo Bacon in primo

¹⁶ G. Deleuze, *Francis Bacon*, cit., p. 168.

¹⁷ D. Sylvester, *Interviste a Francis Bacon*, Skira, Milano 2003, p. 16.

luogo la fase iniziale dell'opera, un atto pre-pittorico in cui all'artista può capitare di gettare a caso i colori sulla tela, o di tratteggiare alcune linee senza sapere dove andrà a parare («Io getto con la mano. Premo semplicemente la pittura nella mano e la getto»), ma compare anche nel bel mezzo del suo lavoro, durante il quale il quadro può subire trasformazioni impreviste che conducono sempre altrove il pittore, e tanto più immediate nel colpire lo spettatore quanto più compiute quasi senza volontà. Al proposito Bacon racconta di avere più volte, durante il lavoro, ricoperto di colori e di pennellate casuali un dipinto ritenuto banale e troppo illustrativo, per pura esasperazione, e di accorgersi poi che quei segni, concepiti per distruggere il quadro, si avvicinavano di più all'immagine che stava cercando di catturare. Infine, sebbene non venga detto esplicitamente, il fattore casuale sembra determinare anche la fine del dipinto, nel momento in cui il pittore prende come d'istinto la decisione di interrompersi, a partire da un misto di incoscienza e consapevolezza.

Tutto questo – ed è un risultato che in effetti solo il cinema può ottenere – si può vedere direttamente all'opera nel Picasso mostrato al lavoro nel film di Clouzot, sebbene nello scritto di Bazin venga connesso, più che all'inconscio e alle forze irrazionali cui si riferisce spesso Bacon conversando sulla sua pittura, alla spontaneità e alla novità imprevedibile dell'atto creativo. Il legame tra Bacon e Picasso, non presente nel lavoro di Deleuze, è d'altra parte sottolineato da Philippe Sollers che, non trascurando il tema del caso, individua in entrambi i pittori un «regolamento di conti aggressivo con lo spirito di passività», nonché la capacità dei loro quadri di «disordinare» le pareti, obbligare «l'intera stanza, l'edificio e finanche la strada a mostrarsi nella loro fragile durata»¹⁸.

La casualità dei gesti manuali di Picasso che danno l'avvio al quadro è evidente in una delle prime scene del film, che riprende la genesi di un disegno a partire da due tratti, uno orizzontale, l'altro diagonale, tracciati dal pittore letteralmente a caso, come risulta evidente per ogni spettatore del film, e poi convogliati a comporre una figura. Le infinite possibilità di metamorfosi del

¹⁸ Ph. Sollers, *Le passioni di Francis Bacon*, cit., p. 29 e p. 57.

quadro nel suo farsi appaiono per esempio nella scena in cui il pittore accoglie la sfida del regista e accetta l'idea di terminare un dipinto in un brevissimo lasso di tempo, dettato dai metri di pellicola rimasti. Dice Picasso, in una delle poche battute del film: «Aspetta e vedrai, ti preparo una sorpresa». E tratteggia alcune linee che compongono inizialmente un vaso di fiori, che si trasforma sotto gli occhi degli spettatori e diventa un pesce, e poi un gallo, e infine, all'ultimo secondo, un volto. Così come appare guidata da una forza non soltanto razionale la decisione che decreta la compiutezza delle opere.

Ed è proprio Picasso che Bacon cita nel reagire a una domanda di Sylvester sulla possibilità di un rapporto tra il processo stesso della pittura e la sensazione che si ha a volte durante il gioco della roulette (che il pittore afferma di amare per la sua impersonalità, rispetto alle relazioni personali che si pretendono di instaurare durante altri giochi d'azzardo), l'impressione di essere in sintonia con la ruota e di non poter sbagliare. Risponde Bacon: «Ecco, sono sicuro che in effetti c'è un rapporto molto forte. Dopotutto Picasso ha una volta affermato: "Non ho bisogno di giocare d'azzardo, io con il caso ci gioco sempre"»¹⁹.

¹⁹ D. Sylvester, *Interviste a Francis Bacon*, cit., p. 88.

Bibliografia

- Nietzsche et la philosophie*, Presses Universitaires de France, Paris 1962; trad. it. *Nietzsche e la filosofia*, Einaudi, Torino 2002.
- Nietzsche*, Presses Universitaires de France, Paris 1965; trad. it. *Nietzsche*, SE, Milano 1997.
- Le bergsonisme*, Presses Universitaires de France, Paris 1966; trad. it. *Il bergsonismo e altri saggi*, Einaudi, Torino 2001.
- Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*, Éditions de Minuit, Paris 1967; trad. it. *Il freddo e il crudele*, SE, Milano 1996.
- Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris 1968; trad. it. *Differenza e ripetizione*, Cortina, Milano 1997.
- Francis Bacon, Logique de la sensation*, La Différence, Paris 1981; trad. it. *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1995.
- L'image-mouvement*, Éditions de Minuit, Paris 1983; trad. it. *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1985.
- L'image-temps*, Éditions de Minuit, Paris 1985; trad. it. *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989.
- Le pli. Leibniz et le Baroque*, Éditions de Minuit, Paris 1988; trad. it. *La piega. Leibniz e il Barocco*, Einaudi, Torino 1990.
- Pourparlers*, Éditions de Minuit, Paris 1990; trad. it. *Pourparler*, Quodlibet, Macerata 2000.
- Qu'est-ce que la philosophie?* (con F. Guattari), Éditions de Minuit, Paris 1991; trad. it. *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 1996.
- Critique et clinique*, Éditions de Minuit, Paris 1993; trad. it. *Critica e clinica*, Cortina, Milano 1996.
- L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, cura di Claire Parnet, Éditions de Minuit, Paris 1997; trad. it. *Abecedario di Gilles Deleuze*, DeriveApprodi, Roma 2005.
- L'immanence... une vie*, «Philosophie», 47, settembre 1995, pp. 3-7; trad. it. *Immanenza. Una vita*, Mimesis, Milano 2010.
- Che cos'è l'atto di creazione?*, Cronopio, Napoli 2010.

- E. Alliez (sous la direction), *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, Synthélabo, Paris 1998.
- A. Aprà, *Documentario*, in *Enciclopedia del cinema*, 2° vol., Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2003, *ad vocem*.
- A. Badiou, *Deleuze. «La clameur de l'Être»*, Paris, Hachette Littérature, 1997; trad. it. *Deleuze. «Il clamore dell'essere»*, Einaudi, Torino 2004.
- G. Bataille, *L'érotisme*, Éditions de Minuit, Paris 1957; trad. it. *L'eroticismo*, SE, Milano 1997.
- A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*; trad. italiana parziale *Che cosa è il cinema?*, a cura di A. Aprà, Garzanti, Milano 2000.
- A. Bazin, *Orson Welles*, Éditions du Cerf, Paris 1972; trad. it. *Orson Welles*, Il Formichiere, Milano 1980.
- H. Bergson, *Matière et mémoire*, Presses Universitaires de France, Paris 1959; trad. it. a cura di A. Pessina, Laterza, Roma-Bari 1996.
- H. Bergson, *L'évolution créatrice*, PUF, Paris; trad. it. Cortina, Milano 2002.
- M. Bertolini, *Labirinti del racconto e labirinti della visione: intorno a Rapporto confidenziale e Il processo*, in T. D'Angela, a cura di, *Nelle terre di Orson Welles*, Edizioni Falsopiano, Alessandria 2004, pp. 90-110.
- M. Bertolini, *L'estetica di Bergson*, Mimesis, Milano 2002.
- M. Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Éditions de Minuit, Paris 1949; trad. it. *Lautréamont e Sade*, SE, Milano 2003.
- P. Bogdanovich, *This is Orson Welles*, Harper, New York 1992; trad. it. *Io, Orson Welles*, Baldini & Castoldi, Milano 1999.
- E. Bruno, a cura di, *Ruiz faber*, Minimum fax, Roma 2007.
- R. Campari, *Film della memoria. Mondi perduti, ricordati e sognati*, Marsilio, Venezia 2005.
- F. Casetti, *Teorie del cinema*, Bompiani, Milano 1991.
- F. Casetti, *Teorie del cinema*, in *Enciclopedia del cinema*, 5° vol., Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2004, *ad vocem*.
- R. De Gaetano, *Il cinema secondo Gilles Deleuze*, Bulzoni, Roma 1996.
- F. Denunzio, *Deleuze cinéophile. Storia e teoria di un amore*, Liguori, Napoli 2010.

- G. De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche, Parma 1993.
- R. Esposito, *Bios. Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino 2006.
- L. Esposito, *Ernst Schoedsack*, in *Enciclopedia del cinema*, 4° vol., Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2004, *ad vocem*.
- M.W. Estrin, a cura di, *Orson Welles. Interviews*, University Press of Mississippi, 2002; trad. it. *It's all true. Interviste sull'arte del cinema*, Minimum fax, Roma 2005.
- M. Foucault, *La prose d'Actéon*, in «La nouvelle revue française», 1 marzo 1964; trad. it. *La prosa di Atteone*, in P. Klossowski, *Il Bagno di Diana*, SE, Milano 2003.
- S. Freud, *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*, «Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse», 1914, 2, pp. 485-491; trad. it. *Ricordare, ripetere e rielaborare*, in *Opere*, 7° vol., Boringhieri, Torino 1975, pp. 353-361.
- S. Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Leipzig-Wien-Zürich 1920; trad. it. *Al di là del principio di piacere*, in *Opere*, 9° vol., Boringhieri, Torino 1975, pp. 189-249.
- P. Godani, *Deleuze*, Carocci, Roma 2009.
- M. Grande, *Il cinema in profondità di campo*, Bulzoni, Roma 2003.
- P. Klossowski, *Le baphomet: roman*, Mercure de France, s.l. 1965; trad. it. *Il Bafometto*, SE, Milano 1994.
- J. Lacan, *Le séminaire, Livre XXIII. Le sinthome*, Éditions du Seuil, Paris 2005; trad. it. *Libro XXIII. Il sinthomo 1975-1976*, Astrolabio, Roma 2006.
- E. Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Éditions de Minuit, Paris 1956; trad. it. *Il cinema o l'uomo immaginario*, Feltrinelli, Milano 1982.
- J. Naremore, *The Magic World of Orson Welles*, Oxford University Press, Oxford 1978; trad. it. *Orson Welles ovvero la magia del cinema*, Marsilio, Venezia 2004.
- R. Nepoti, *Orson Welles: il cinema in prima persona*, in M. Salotti, *Orson Welles*, Le Mani, Genova 1995.
- F. Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*, Naumann, Leipzig 1887; trad. it. *Genealogia della morale*, Newton Compton, Roma 2012.
- A. Parr, a cura di, *The Deleuze dictionary*, Columbia University Press, New York 2005.
- P.P. Pasolini, *Il "cinema di poesia" (1965)*, in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1991.
- R.C. Provenzano, *Linguaggio e forme narrative del cinema*, Arcipelago, Milano 1994.
- J. Rancière, *La fable cinématographique*, Éditions du Seuil, Paris 2001; trad. it. *La favola cinematografica*, ETS, Pisa 2006.

- J. Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La fabrique, Paris 2000.
- J. Rancière, *Le destin des images*, La fabrique, Paris 2003; trad. it. *Il destino delle immagini*, Pellegrini, Cosenza 2007.
- E. Rohmer, *Orson Welles: «Confidential Report»*, «Cahiers du cinéma», luglio 1956, in *Le goût de la beauté*, Éditions de l'Etoile, Paris 1984; trad. it. *Il gusto della bellezza*, Pratiche Editrice, Parma 1991.
- M. Rothko, *The artists reality: philosophy of art*, Yale University Press, New Haven 2004; trad. it. *L'artista e la sua realtà: filosofie dell'arte*, Skira, Milano 2007.
- P.A. Rovatti, *Un tema percorre tutta l'opera di Bergson...*, in G. Deleuze, *Il bergsonismo*, Einaudi, Torino 2001.
- D.A.F. de Sade, *Opere*, Mondadori, Milano 2006².
- T. Sanguineti, G. Placereani, a cura di, *Scritti strabici. Cinema, 1975-1988*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2004.
- R. Sasso, A. Villani, *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, «Les Cahiers de Noesis», 2003, 3.
- M. Serres, *Le système de Leibniz*, Presses Universitaires de France, Paris 1968.
- Ph. Sollers, *Les passions de Francis Bacon*, Gallimard, Paris 2001; trad. it. *Le passioni di Francis Bacon*, SE, Milano 2003.
- D. Sylvester, *Interview with Francis Bacon*, Thames and Hudson, London 1993; *Interviste a Francis Bacon*, Skira, Milano 2003.
- B. Viola, *In risposta alle domande di Jörg Zutter*, in *Bill Viola. Visioni interiori*, Catalogo della mostra (Roma 2008-2009), Giunti, Roma 2008, pp. 177-191.
- W. Worringer *Abstraktion und Einfühlung*, Piper, München 1908; trad. it. *Astrazione e empatia*, Einaudi, Torino 2008.
- F. Zourabichvili, *Deleuze. Une philosophie de l'événement*, Presses universitaires de France, Paris 1994.

Indice dei nomi

- Agostino 30
 Alliez, Eric 135
 Antonioni, Michelangelo 18, 27, 52, 85
 Aprà, Adriano 68 e n, 17n, 135
 Aristotele 11, 82
 Artaud, Antonin 81, 84
 Aitaire, Fred 38

 Bacon, Francis 13, 126-130
 Badiou, Alain 42 e n, 67, 135
 Banks, Leslie 108
 Bass, Saul 95
 Bataille, Georges 110 e n, 111 e n, 135
 Bazin, André 14, 31n, 45, 46, 61n, 64 e n, 66, 117-125, 129, 135
 Belmondo, Jean-Paul 47
 Bene, Carmelo 85
 Bergman, Ingmar 18
 Bergson, Henri-Louis 8, 12, 13, 14, 16, 21, 23-25, 30n, 31, 35-37, 39, 40-42, 58, 72, 76, 119, 120, 121 e n, 125, 135
 Bertolini, Michele 33n, 135
 Bertolucci, Bernardo 52
 Bitsch, Charles 61n, 64 e n, 66
 Blanchot, Maurice 109, 111, 135
 Bogdanovich, Peter 61 e n, 68 e n, 70, 135
 Borges Jorge-Luis 49, 50
 Bresson, Robert 18, 55
 Brunelleschi, Filippo 126

 Bruno, Edoardo 97n, 104, 135
 Buñuel, Luis 18, 33, 17, 94

 Caillois, Roger 109
 Campari, Roberto 31n, 135
 Cappabianca, Alessandro 101
 Casetti, Francesco 118n, 135
 Clouzot, Henri-Georges 9, 121, 122 e n, 124-126, 129
 Connell, Richard 106
 Cooper, Merian C. 108

 D'Angela, Toni 33n, 68n
 De Gaetano, Roberto 46n, 135
 De Hory, Elmyr 67, 70
 De Sica, Vittorio 118
 De Vincenti, Giorgio 45n, 136
 Denunzio, Fabrizio 135
 Descartes, René 11
 Dietrich, Marlene 63
 Domarchi, Jean 61n, 64 e n, 66
 Dreyer, Carl Theodor 18

 Ejzenštejn, Sergej M. 15, 84
 Esposito, Lorenzo 106n, 136
 Esposito, Roberto 78 e n, 136
 Estrin, Mark W. 61n, 136
 Farassino, Alberto 70n
 Fellini, Federico 27, 29
 Flaherty, Robert 18
 Foucault, Michel 101-103, 136
 Freud, Sigmund 9, 90-93, 136

- Godani, Paolo 136
 Godard, Jean-Luc 47, 51, 52, 85
 Gor'kij, Maksim 93
 Gordon, Douglas 95
 Grande, Maurizio 17, 18n, 58 e n, 136
 Guattari, Félix 11

 Hardy, Oliver (Ollio) 38
 Hayworth, Rita 63
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 43
 Herder, Johann Gottfried 105n
 Hitchcock, Alfred 19, 94, 95
 Hitler, Adolf 84
 Hughes, Howard 68, 70
 Hugo, Victor 99
 Hume, David 13

 Irving, Clifford 67-68, 70

 Kael, Pauline 70n
 Kafka, Franz 81
 Kant, Immanuel 11, 13, 33, 80, 82
 Keaton, Buster 39
 Kelly, Gene 38
 Kierkegaard, Søren 88-89
 Klossowski, Pierre 97-99, 101-103, 136
 Kodar, Oja 68, 69, 70
 Kubrick, Stanley 85
 Kurosawa, Akira 27

 Lacan, Jacques 92n, 93, 136
 Lang, Fritz 52
 Laurel, Stan (Stanlio) 38
 Lautréamont (Isidore Lucien Ducasse) 109 e n
 Lawrence, David H. 81
 Leibniz, Gottfried Wilhelm von 11, 13, 49, 50 e n, 71n
 Lessing, Gotthold Ephraim 125
 Lewis, Jerry 39
 Losey, Joseph 27
 Lumière, August e Louis 93

 Manckiewicz Herman J. 71n
 Manckiewicz Joseph 36
 Marx, Groucho 39
 McCrea, Joel 108
 McGilvray, Catherine 121n
 Melville, Herman 51
 Mereghetti, Paolo 109
 Metz, Christian 19
 Minnelli, Vincente 38
 Moravia, Alberto 111 e n
 Morin, Edgar 93 e n, 136

 Naremore, James 64n, 136
 Nepoti, Roberto 68n, 136
 Nietzsche, Friedrich 9, 13, 66, 67, 72, 73 e n, 76-82, 88-89, 92, 128, 136

 Ophuls, Max 28

 Parnet, Claire 76n, 131
 Parr, Adrian 136
 Pascal, Blaise 84
 Pasolini, Pier Paolo 12 e n, 17n, 52 e n, 136
 Peirce, Charles 12, 19, 20
 Perrault, Pierre 53
 Pessina, Adriano 135
 Picasso, Pablo 9, 69, 70, 121-126, 129-130
 Pichel, Irving 9, 106
 Placereani, Giorgio 70n, 137
 Platone 42
 Pontormo (Jacopo Carrucci) 125
 Previti, Simona 115n
 Proust, Marcel 13, 41n, 98
 Provenzano, Roberto 32n, 136

 Rancière, Jacques 24, 54-59, 136-137
 Reed, Carol 64n
 Reichenbach, François 67, 68, 70
 Renoir, Claude 122
 Renoir, Jean 28

Resnais, Alain 27, 34, 50, 71, 85
 Rimbaud, Arthur 51
 Robbe-Grillet Alain 34, 50
 Rohmer, Eric 18, 70 e n, 137
 Rossellini, Roberto 46, 47, 118
 Rothko, Mark 104, 105n, 137
 Rouch, Jean 53, 54
 Rougel Jean 98
 Rovatti, Pier Aldo 44 e n, 137
 Ruiz, Raul 9, 97-105

Sacher-Masoch, Leopold von 112,

113

Sade, Donatien-Alphonse-François
 de 110-115, 137

Salotti, Marco 69n

Sanguineti, Tatti 70n, 137

Sasso, Robert 137

Schelling, Friedrich 11

Schoedsack, Ernest B. 9, 106, 108

Schopenhauer, Arthur 82

Serres, Michel 71n, 137

Shakespeare, William 62, 128

Sollers, Philippe 127n, 129 e n, 137

Spinoza, Baruch 76

Stewart, James 19

Sylvester, David 127, 128n, 130 e
 n, 137

Toland, Gregg 31

Truffaut, François 64

Turco, Daniela 97n

Tynan, Kenneth 62 e n

Van Sant, Gus 94-95

Vattimo, Gianni 76n

Vidor, King 18

Villani, Arnaud 137

Viola, Bill 125-126, 137

Visconti, Luchino 29

Voza, Marco 76n

Woo, John 106

Worringer, Wilhelm 28, 137

Zavattini, Cesare 118, 121

Zourabichvili, François 12, 137

Zutter, Jörg 126n, 137

Welles, Orson 9, 27, 30-33, 34, 51,
 52, 57, 61-72, 83, 94, 128

Indice dei film

- 24-hours *Psycho* di Douglas Gordon 95
- All about Eve* (*Eva contro Eva*) di Joseph Manckiewicz 36
- Belle de jour* (*Bella di giorno*) di Luis Buñuel 33
- Boudu* (*Boudu salvato dalle acque*) di Jean Renoir 28
- Citizen Kane* (*Quarto potere*) di Orson Welles 30-33, 51, 57, 62, 64
- Dionysos* di Jean Rouch 54
- E la nave va* di Federico Fellini 27
- El ángel exterminador* (*L'angelo sterminatore*) di Luis Buñuel 18
- Emergence* di Bill Viola 125
- F for Fake – Vérités et mensonges* (*F come falso*) di Orson Welles 67-72, 94
- Germania anno zero* di Roberto Rossellini 46
- Hard target* (*Senza tregua*) di John Woo 106
- King Kong* di Merian C. Cooper e Ernest Schoedsack 108
- L'année dernière à Marienbad* (*L'anno scorso a Marienbad*) di Alain Resnais e Alain Robbe-Grillet 27, 34
- L'homme qui ment* (*L'uomo che mente*) di Alain Robbe-Grillet 50
- L'hypothèse du tableau volé* (*L'ipotesi del quadro rubato*) di Raul Ruiz 97-105
- La notte* di Michelangelo Antonioni 27
- La passion de Jeanne d'Arc* (*La passione di Giovanna D'Arco*) di Carl Theodor Dreyer 18
- Le charme discret de la bourgeoisie* (*Il fascino discreto della borghesia*) di Luis Buñuel 33-34, 94
- Le grand escroc* Jean-Luc Godard 51
- Le mystère Picasso* (*Il mistero Picasso*) di Henri-Georges Clouzot 121-125
- Le procès* (*Il processo*) di Orson Welles 64n
- Le temps retrouvé* (*Il tempo ritrovato*) di Raul Ruiz 98
- Madame de...* (*I gioielli di Madame de...*) di Max Ophüls 28
- Mr. Arkadin* (*Rapporto confidenziale*) di Orson Welles 33n., 63, 64, 65-66
- Nanook of the North* (*Nanuk l'eschimese*) di Robert Flaherty 18

Othello (*Otello*) di Orson Welles
63, 64

Paisà di Roberto Rossellini 46
Pierrot le fou (*Il bandito delle ore*
11) di Jean-Luc Godard 47-48

Psycho (*Psyco*) di Alfred Hitchcock
94

Psycho di Gus Van Sant 94

Rashomon di Akira Kurosawa 27
Rear window (*La finestra sul corti-*
le) di Alfred Hitchcock 19

Simón del desierto (*Simon del*
deserto) di Luis Buñuel 18
Stavisky (*Stavisky il grande truffa-*
tore) di Alain Resnais 50

The crowd (*La folla*) di King Vidor
18

The greetings di Bill Viola 125
The lady from Shanghai (*La signora*
di Shanghai) di Orson Welles 27,
62, 72

The most dangerous game (*Caccia*
fatale o La pericolosa partita) di
Ernest Schoedsack e Irving
Pichel 9, 106-115

The servant (*Il servo*) di Joseph
Losey 27

The third man (*Il terzo uomo*) di
Carol Reed 64n.

Touch of Evil (*L'infernale Quinlan*)
di Orson Welles 63, 65

Un chien andalou (*Un cane andalu-*
so) di Luis Buñuel 37

